# PICTURA

STUDIU TECHNIC

CU DOUĂZECI PLANŞE HORS-TEXTE

DE

A. G. VERONA
Membru al Comisiunei Monumentelor Istorice

CUVÂNT INAINTE

DE

I. D. ŞTEFĂNESCU

1944

A. G. VERONA

# PICTURA

## STUDIU TECHNIC

ŞCOALA SUPERIOARĂ DE PICTURĂ MONUMENTALĂ ŞI ARTE
DECORATIVE BISERICEŞTI
A
SFINTEI ARHIEPISCOPII A BUCUREŞTILOR

# PICTURA

## STUDIU TECNIC

**FRESCO, FRESCO SECCO, TEMPERA, PICTURA ÎN ULEI, ENCAUSTICA; ÎNTREŢINEREA ŞI RESTAURAREA PICTURILOR**

DE

**A. G. VERONA**
Membru al comisiunei monumentelor istorice

CUVÂNT INAINTE

DE

I. D. STEFĂNESCU

EDITURA ŞI TIPARUL SFINTEI MONASTIRI NEAMŢU
1 9 4 3

In 1858, marele nostru pictor N. Grigorescu, în vârstă la vremea aceia de numai douăzeci de ani, s-a prins, prin învoială scrisă, care ni s-a păstrat, să împodobească cu icoane murale interiorul bisericei cu hramul Sfinţilor Voevozi din sfânta mănăstire Agapia. Monumentul, înălţat în cea dintâi jumătate a secolului al XVII-lea, după planurile celebrului Ianachi Ctisi „Raphael al Orientului", ajunsese aproape în întregime prefăcut. Avusese, la vremea lui, înfăţişarea Trei-Ierarhilor din Iaşi, biserică zidită în aceiaşi epocă. Cel puţin, ca plan: trup prelungit, îngustă în interior, cu abside vizibile la exterior, cu o cupolă poligonală d'asupra crucii naosului şi o a doua cupolă d'asupra pronausului; ferestre înguste şi înalte de tăetură originală, încadrate în glafuri de piatră înflorită cu sculpturi, şi uşi de piatră în cadre rectangulare împodobite cu ciubuce. Interiorul fusese luminat de vestmântul bogat de pictură murală strălucitoare de aur, roşu viu şi verde de smaragd, care înlocuia aci mozaicurile luxoase de la Trei-Ierarhi. Incendiul şi ruina pricinuite de Eterie aduseseră prefaceri mari săvârşite între 1821 şi 1823. Câte-va icoane pe lemn, păstrate în vestmântăria cea mică şi purtând date, ne lămuresc în privinţa zugrăvelii celei nouă. Sfinţii sînt înalţi, svelţi şi amintesc pictura secolului al XVI-lea. Draperiile nu mai îmbracă trupul, care nici nu se simte, ci îl sugerează şi chiar îl înlocuesc. Un roşu sărac şi lucitor domină tonurile, puţine la nu-

măr. Aurul slujeşte drept modelator. Chipurile îngerilor şi sfinţilor sînt caracterizate printr'o gingăşie femenină şi zâmbitoare, aceiaşi pentru toţi, fără distincţie. Intru totul, o pictură influenţată de naturalism, care păstrează însuşiri de stil şi de monumentalitate.

Curând, încep nefericitele lucrări de „moderni-zare" ale monumentelor bisericeşti ale Ţării. Biserica Agapiei pătimeşte printre cele-dintâi. La 1858, se înfă-ţişa cum o vedem astăzi. Un exonarthex, încununat de un fronton în gustul vremii, lungeşte trupul bisericei. O rază mare şi ferestre disproporţionate, deschise în peretele de Apus, îl umplu de lumină, fără nici un fo-los. Ferestrele lărgite şi înălţate, peste tot, în cupola na-osului, păstrată singură, la abside şi în pronaus, inundă de lumină interiorul şi împlinesc înfăţişarea unui salon de recepţie.

Grigorescu s-a întovărărăşit cu trei sau patru zu-gravi. Unul, cel puţin, era meşteşugar bun şi ştia să copieze gravuri pe care le colora în chipul chromolito-grafiilor bune. Un al doilea, meşter de ţară, nu avea nici îndemânare, nici gust. Cel d'al treilea urma aidoma pe Grigorescu întru tot ce se poate lua de la acesta. Iar Grigorescu avea numai douăzeci de ani. Intovără-şise, cu câţi-va ani în urmă, în Muntenia, o echipă de zugravi care „restaurau" picturile murale din câte-va biserici vechi, mai mult prefăcându-le după gustul lor şi al vremii. Văzuse de curând lucrările executate în unele Biserici din Bucureşti, de către artişti români ve-niţi din Apus, în genul modern al picturii de „cheva-let". Pe cât ştim, zugrăvise şi el, în acelaş chip, icoane şi picturi murale, în Bucureşti şi în mănăstirile dimprejurul Capitalei. La Agapia a avut la îndemână o serie întreagă de gravuri după Raphael, Tiziano, Van Dyck, Rubens şi Tintoretto, pe care le-am regăsit şi aşezat în muzeul mănăstirii, şi, foarte probabil un număr de chromolito-grafii bune. Programul iconografic este trecut în con-tract şi realizat întocmai: o selecţie de scene şi de figuri, fără multă legătură între ele şi fără ideia unui „ansam-

blu"; în cupolă, Pantocratorul, figura întreagă, proroci, apostoli şi evanghelişti iar, în absida principală, o temă veche păstrată de tradiţie, în Bucureşti, Feciora Maria cu Iisus copil, între îngeri şi proroci; pe pereţii hemiciclului, portretele a şase episcopi. In naos, s-a zugrăvit un număr de praznice: Fecioara Maria, purtând pe Iisus în slava cerului şi încadrată de îngeraşi (compoziţie italienească a Renaşterei), Intrarea în Ierusalim, Ruga de la Gethsemani, Iisus spre Golgotha, Punerea în Mormânt şi Invierea, sub înfăţişarea Mântuitorului care se înalţă din mormânt cu stindardul în mână; pe pereţi, portrete de sfinte mucenite şi pustnice, şi portrete de sfinţi militari. In pronaus, Sfânta Treime, după concepţia apuseană (DumnezeuTatăl sub înfăţişarea unui bătrân, Iisus Christos şi Sfântul Duh, în chip de porumbel; câte-va scene răslete din Vechiul Testament scene din Geneză, Daniil, Plângerea Ierusalimului); „Lăsaţi copiii să vină la Mine" şi portretele Sfinţilor Eftimie, Antonie, Teodosie şi Vlasie.

Lipsesc scene capitale: Naşterea Domnului, Botezul, Schimbarea la Faţă, Iisus pe Cruce, Inălţarea, Rusaliile şi Adormirea Maicii Domnului. Temele nu formează un „ansamblu" din punct de vedere iconografic. Trecem peste greşelele de concepţie iconografică, care se depărtează de tradiţie. Din punct de vedere artistic, decorul nu are legătură cu monumentul arhitectonic. Scenele şi figurile sînt tratate după estetica picturii de „chevalet". Cadre de aur le închid pe toate şi le asemuesc tablourilor atârnate, din distanţă în distanţă, pe zidurile unui salon. Spaţiile libere covârşesc suprafaţa pictată şi sînt acoperite cu o culoare vânătă imitând marmora cenuşie cu vine albastre. Execuţia tecnică este excelentă. Stratul de argilă, care poartă culorile, a fost alcătuit dintr'o pastă omogenă şi perfect „sclivisită". Nicăeri nu se vede vr'o crăpătură. Culorile aderă bine şi nu s-au cojit de loc. Işi păstrează, mai ales, calitatea, luminiozitatea şi „materia" primitivă. Picturile lui Grigorescu, cam a treia parte din numărul total al scene-

lor şi figurilor, se deosebesc uşor. Toate, dovedesc, mai întâi, întrebuinţarea modelelor vii şi simţul naturii. Culorile sînt aeriene şi calde. Draperiile, în genere grele şi fără stil, nu izbutesc să alunge farmecul de neuitat al chipurilor. Defectele de desen, sensibile la mâini, în primele figuri, dispar la figurile din pronaus, unde întâlnim, la sfinţii pustnici, mâini admirabile şi ochi care impresionează.

Decorul, în ulei, pe substrat de argilă din biserica Sfinţilor Voevozi din Agapia, este cea mai de seamă lucrare de pictură bisericească în gen apusean, din câte s-au executat la noi, în ţară, în secolul al XIX-lea, şi mai târziu. A se stărui, în direcţia aceasta, înseamnă a nu ţine seama de tradiţie şi a despreţui două mari principii: acela al picturii bisericeşti, propiu zise, legată de cunoştinţa iconografiei, şi acela al artei monumentale, care cere respectul liniilor, formelor şi luminii monumentului. Decorul Agapiei a fost salvat de geniul lui Grigorescu. Intrucât priveşte celal'alte decoruri picturale de acest gen, nu este mântuire. Cele mai „frumoase" lucrări ale lui Lecca, Mişu Pop, Tătărăscu rămân „momente istorice" şi încercări meritorii de a încetăţeni un gen fals de artă. Din punct de vedere al artei profane de „chevalet" vor avea merite de anume grad. In domeniul picturei bisericeşti ele rămân „interferenţe" explicabile şi scuzate prin spiritul şi scăderile vremii.

*

Din 1909 până în 1920, am fost însărcinat cu cursul de estetică şi acela de istoria artei la Şcoala de Arte-Frumoase din Bucureşti. Am avut norocul să cunosc în aceia ce se chema pe atunci numai „*Şcoala* de Arte-Frumoase", un număr de tineri cu însuşiri excepţionale şi care se distingeau prin dragostea şi entuziasmul lor de artă şi de muncă. Un spirit rar de idealism însufleţea şcoala. Era datorit corpului profesoral

compus din Mirea, Storck, Strâmbu, Gabriel Popescu, Paciurea, Doctorul Gerota, Doamna Cuțescu Storck, Costin Petrescu, Serafim, Artachino și Bălăcescu. Costin Petrescu era printre cei mai legați de școală și mai iubiți. Se grupaseră în jurul lui elevii buni și mulți absolvenți. Lucrau, pregăteau și făceau planuri, și pe la sfârșitul primăverii se împrăștiau în Țară. Făceau copii de pe vechile picturi ale bisericelor muntenești și moldovenești, ori ajutau pe Costin Petrescu la lucrările noi pe care le executa acesta. Toamna, se întorceau entuziasmați la școală, povesteau multe lucruri extrem de interesante și ne arătau copiile și studiile făcute pe vară.. Copiile erau executate pentru Casa Școalelor, din însărcinarea lui Mihail Popescu, a cărui amintire o vor păstra toți cei ce știu cât a făcut el pentru arta bisericească. Am ajuns astfel să cunosc destul de bine împrejurările. Intr'o vreme când mai nimeni nu se gândea la vechea noastră pictură bisericească, Costin Petrescu nu numai că a pus problema și a deșteptat cugetele, dar a și pregătit temeinic o serie de pictori bisericești, pe care ne-am rezemat până astăzi. Lui îi datorim tot ce s-a făcut până acum, în domeniul acesta și mult din ceia ce se va putea realiza de azi înainte. Costin Petrescu a creiat atmosfera și a încălzit sufletul unui număr de tineri cu adevărat „chemați". El i-a învățat să cunoască „procedeele technice ale picturii murale", aceia ce se numește în deobște „fresca" tradițională. Fiu, nepot și strănepot de zugravi bisericești din Muntenia, Costin Petrescu are „fresca" în suflet, în ochi și în degete.

Experiența lui de pictură bisericească, exceptând aceea ce-a putut vedea și învăța în Apus, s-a întemeiat pe monumentele din Muntenia și din Moldova, decorate ori restaurate în secolii XVII și XVIII. Biserica Domnească de la Argeș a fost restaurată mai târziu, și numai o parte din decorul ei este bizantin, din secolul al XIV-lea. Decoruri murale originale din secolii XV, XVI aproape nu avem în Moldova și în Muntenia.

Peste tot e vorba de o pictură cu numeroase însuşiri de pitoresc datorite compoziţiilor de ordine monumentală tradiţională, stilizării şi armoniei tonale. „Ansamblurile" sînt în genere „pătate" de „bucăţi" frumoase, care întrerup ritmul. Portretele, de obicei, sînt extrem de interesante, mai ales din punct de vedere istoric al costumelor. Intâlnim, mai pretutindeni, o artă monumentală târzie, secătuită de suflul antic şi de inspiraţia creştină. Executată mai mult după cartoane, din memorie sau după indicaţiile erminiilor, de „fa-prestişti", ori de meşteri de mâna a doua, ea este departe de arta bizantină, deşi a fost mereu socotită drept artă bizantină. Şi e şi vorba, de fapt, de un altoi italienesc ori grec-italian insular, grefat pe trunchiul bizantin îmbătrânit, şi desvoltat pe pământul ţării noastre, sub influenţa Apusului. Fireşte, nu caracterizăm aci picturile Transilvaniei, care nu erau încă cunoscute, şi nici pe acelea din secolii XIV şi XVI din Muntenia, Moldova şi Bucovina, care au fost studiate numai de curând şi, multe, după curăţirea ori restaurarea lor. Intre 1900 şi 1920, 1925, nici în Apus nu erau lămurite chiar pentru specialişti, noţiunile fondamentele privitoare la arta bizantină. Nu se cunoşteau decât puţine decoruri originale, şi acestea datau mai ales din epoca zisă de aur a artei bizantine. Picturile Muntelui Athos, în majoritate covârşitoare restaurate ori repictate în secolii XVI-XVIII, erau considerate drept modele de artă bizantină, cum au rămas, până astăzi, pentru oameni neinformaţi. Decorurile originale din Rusia, datând din epoca de glorie a artei bizantine, nu erau cunoscute (Starajo Lodoga, Pskov, Novgorod, Neredici, Vladimir, etc, edificii mănăstireşti zugrăvite de artişti greci în veacurile XI, XII şi XIII). Bisericile Serbiei vechi nu erau studiate. Acestea cuprind însă comori de artă murală bizantină din secolii XI, XII, XIII şi XIV. Citám principalele: Nerez, decorată în 1164, Djurdjovi Stupovi (1170), Studenica (1210), Zica (1220), Milesevo (1230) Pec (1233-1263), Sopocani (1270), Gradac (1290),

Arilje (1300) etc. De picturile bizantine din Bulgaria nu se aflase încă, şi Boiana, bisericuţa de lângă Sofia, pictată în 1259, cuprinde capo-d'opere de artă bizantină. Multe alte cunoştinţe lipseau. Materialul de studiu era sărac. In grabă, şi în legătură cu anume prejudecăţi s-a creat un concept de pictură bizantină, care se întemeia pe înfăţişarea mozaicurilor din Ravenna pe picturi bizantine restaurate, ori post-bizantine. Pe temeiul acestui concept, s'a făurit acela de neo-bizantinism, şi apoi mişcarea picturală pe care o cunoaştem şi o urmărim şi în decorurile pictorilor mai noi ale bisericilor noastre. Aşa s-a născut ideea că întreaga iconografie este cuprinsă în erminiile Muntelui Athos, şi se reduce, de fapt, la un program invariabil, legat de hotărâri bisericeşti şi de tradiţia, care indică scenele şi figurile, de pictat, locul pe care trebue să-l ocupe fie-care, ba şi înfăţişarea exactă sub cari trebue să se prezinte. Cugetarea artistică, inspiraţia într'un cuvânt, este înlocuită prin cartoane sau indicaţii verbale, şi are un caracter uniform şi stereotip. Toată pictura „bizantină" se rezumă în realizarea materială, „în frescă" şi într'un stil hotărât. Au apărut atunci „devizele" zugravilor şi pictorilor bisericeşti, care pun la un loc programele iconografice cu preţurile, şi „recepţiile" comisiunilor speciale, făcute, mai toate, în preziua sfinţirii. Pe temeiul erminiei şi devizelor, s-au declarat pe rând, „conforme cu dogmele sfintei noastre Biserici" cu tradiţia, reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl, sub chipul unui bătrân cu barbă albă, Mântuitorul îmbrăcat în veşmânt de diacon şi împărtăşind pe sfinţii apostoli la poarta raiului. Incoronarea Sfintei Fecioarei, Sfântul Duh, în chip de porumbel, unit cu raze de chipul lui Dumnezeu Tatăl, şi cu alte raze de Iisus Christos, ceia ce arată că Sfântul Duh purcede de la Tatăl, *şi de la Fiul*, etc. Fără nici un fel de conţinut şi inspiraţia sufletească, figurile sînt lipsite de vieaţă. Draperiile nu mai acoperă trupuri, nici nu sugerează trupurile, ci le înlocuesc. Uscate, lipsite de materie, ele nu au consistenţă şi reprezintă mai de-

grabă un sistem de linii şi umbre de epure geometrice: „Pictură bizantină", ca aceia din bisericile Munteniei şi Moldovei, asemenea aceleia de la Muntele-Atos şi de la Bizanţ (?!)", după caracterizarea necunoscătorilor.

* * *

Descoperiri numeroase au îmbogăţit, într'un chip neaşteptat, averea artistică a creştinătăţii, cu deosebire în domeniul picturii murale. Această împrejurare a contribuit să lămurească multe probleme şi să lumineze întunecimi, care încurcau pe toţi învăţaţii. Arta paleocreştină purta numele de artă primitivă creştină şi denumirea însăşi arăta şi o anumită preţuire a lucrărilor de artă din veacurile I-V. După studierea catacombelor din Roma, Napoli, Sardinia, Sicilia, Alexandria, etc, s-au impus, însă, rând pe rând, atenţiei cercetătorilor, bazilicile Romei (Santa Maria Pudenziana, Santa Prassede, Santa Costanza Santa Maria Maggiore, Santi Cosma e Damiano, San Stefano Rotondo, etc), paraclisele călugăreşti şi mortuare din Egipt, cu acelea de la Baouit şi El-Bagaouât, în frunte; bazilicele Africei şi Siriei, Sfântul Gheorghe şi Sfântul Dumitru din Salonic, bazilicele de Efes, Nicopoli şi Philippi, sinagogile şi bazilicele din Doura-Europos, şi numeroase alte monumente extrem de interesante, pintre care opere de artă de o însemnătate covârşitoare şi adevărate capod'opere. Alături de acestea, obiecte de arte sumptuare au venit să întregească ideia cu totul nouă la care a ajuns arheologia creştină, în această direcţie. Am cunoscut, astfel, minunate lucrări în fildeş şi bronzuri sculptate, vase de aur, argint, „erma cloisonné" şi „email champlevé", broderii şi mătăsuri cu figuri, icoane şi, mai presus de toate, superbe manuscrise, datate din veacul al V-lea sau veacul VI-lea, copii sau replici ale unor originale din epoca paleocreştină, propriu zisă („Geneza" din Viena, Rotulus al lui Ioşua,

Biblia din Cotton, Casmos Indicopleustes, Evangeliarul din Rossano, etc).

Cunoştinţele asupra artei bizantine au trebuit să fie şi ele adânc şi întru totul revizuite. Vechea teorie a originilor acestei arte, întemeiată pe ideia unei decadenţe a artei greceşti sub îndoita înrâurire a creştinismului şi artelor asiatice, a trebuit părăsită cu desăvârşire. Şi la fel, cu aceasta, caracterizările obicinuite „de artă oficială, hieratică şi înţepenită în forme străvechi şi stereotipe, care au fost copiate, veacuri de-a rândul, de meşteşugari incapabili să creeze sau să schimbe ceva din modelele moştenite din vechime". I-au curăţit şi studiat, întâi, picturile murale din Mistra Greciei, unde au apărut minunatele ansambluri de la Metropolie (viaţa Sfântului Dumitru), Peribleptos şi Pantanassa („Dumnezeiasca Liturghie", viaţa Mariei povestită după apocrife, şi numeroase teme evangelice). Mai peste tot, o uimitoare pictură bizantină din secolii XIII, XIV şi XV: cortegii de îngeri îmbrăcaţi în veşminte de lumină şi alergând, mişcări variate şi pline de vieaţă, „dramatism" în înţelesul Renaşterii, portrete extrem de interesante, culori calde şi luminoase, tonuri fundamentale (verde, roşu, galben) juxtapuse după procedeul impresionist, pe care toată lumea îl socotea „inventat" în secolul al XIX-lea abia, în Apus, şi mai presus de toate, viaţă, mişcare, exprimare de simţiri, care străbat în ochi mărturisitori şi în linia elocuentă a trupurilor şi draperiilor. O artă bizantină cu draperii, a căror materie se simte, şi realizări care amintesc exemple ale clasicismului antic şi Renaşterea italienească. Nu au lipsit cercetători, care să vorbească de o influenţă a Italiei asupra artiştilor de la Mistra. Au venit însă, la cincisprezece ani după aceste descoperiri, acelea din Rusia, unde ies la lumină, curăţite de adaosurile şi negura vremii, picturile de la Staraja Ladoga (sec. XI), Neredici, Novgorod, Pskov, Sfântul Dumitru din Vladimir, etc.) şi, curând după acestea, ansamblurile pic-

turale ale Serbiei şi Macedoniei, ale Bulgariei, Capadociei, Bazilicatelor şi Catepanatului.

Pe balustradele scării monumentale ale tribunei imperiale din Sfânta Sofie, la Kiev, se descoperiseră picturi în tempera, care înfăţişează vânători, lupte, jocuri de circ şi ceremonii profane din hipodromul dela Bizanţ, executate de artişti bizantini, în secolul al XI-lea. Acum apar în bisericile citate mai sus şi în alte exemple, portrete splendide tratate cu o libertate şi cu o ştiinţă de formă, într'un spirit, mai ales, absolut modern. Nimeni, din cei ce au văzut lucrurile, nu va putea uita vr'odată îngerul cu părul de aur din biserica Adormirei Maicii Domnului din Moscova, şi nici portretele de prooroci şi de apostoli din Neredici ori Vladimir. In Serbia, lucrările de importanţă capitală sînt numeroase şi importante. La Nerez, sfinţii apostoli par desprinşi dintr'o frescă de Michel-Angelo, şi au fost zugrăviţi, în tempera, de artişti bizantini la 1164, patru sute de ani înainte de Michel Angelo. La Milesevo, aceleaşi uimitoare descoperiri, portrete de ierarhi şi de apostoli, tratate cu o libertate şi cu o vervă, care amintesc cele mai bune lucrări de acest gen din veacul al XIX-lea. La Pec, Mironosiţele venind în faptul dimineţii la mormântul Domnului oferă exemplul cel mai neaşteptat de compoziţie adânc gândită, echilibrată şi plină de ritm. Mironosiţele înseşi par'că păşesc în sunetul unui imn solemn. La Sopocani, viaţa lui Iosif şi aceia a Fecioarei Maria formează frize impunătoare de o noutate, de o bogăţie şi de o nobleţe neîntâlnite nicăeri. Adormirea Maicei Domnului, ea singură, constitue o friză cu multe scene, care redau povestirea în complexitatea şi cu dramatismul intens, pe care-l păstrează imnele creştine închinate acestui eveniment. Architecturile, cari înfăţişează palatul Mariei şi casele luxoase din vecinătate, amintesc cele mai frumoase exemple clasice, prin arta şi înţelesul lor. Pe terasele din stânga şi dreapta scenii centrale, stau şi plâng femei îndurerate. Apostolii, rânduiţi în

jurul catafalcului Mariei ori răspândiți în imensul salon, în care se slujește prohodul, sînt portrete adevărate, tratate liber, cu precizie și energie de desen, și toate personale. Ingândurați ori plini de jale, luând parte la drama care se desfășoară sub ochii noștri, apostolii de la Sopocani, executați de artiști bizantini în secolul al XIII-lea, te duc fără voe în cel d'al XVI-lea secol, la cele mai vii realizări ale Renașterii. La Boiana, în Bulgaria, portretele lui Iisus Christos (Emanoil, Everghetul), și mai toate figurile de sfinți completează galeria portretelor bizantine.

Decorurile din Ravenna, Daphair, Hosios Laucas, Sfânta Sofiea din Kiev, Cefalie, Capela Palatină din Palermo, Torcello San Marco din Venezia, etc. reprezintă numai o fază a artei bizantine, care urmează strălucirii paleocreștine. La Santa Maria Pudenziana, în Santa Maria Maggiore, în celel'alte mozaicuri ale Romei, stărue spiritul antic. Portretele caracteristice, compozițiile echilibrate, architecturile istorice și în genere întreaga viață, care se desfășoară liberă, bogată și caracteristică, pretutindeni, mărturisesc stăruința și geniul elenistic. In operele bizantine citate aci, toate se desfășoară în ritmul și cu rânduiala ceremoniilor oficiale și bisericești, după un cod și după o tradiție, în care Roma imperială și Asia străveche apar la fiecare pas: artă imperială și hieratică, cu însușiri strălucitoare de lux, și tratate în spirit istoric și oficial, nobil, solemn, de procesiune și de paradă.

Turburările sângeroase ale iconoclasmului, profunda influență a Școalelor înalte de cultură, care adâncesc și răspândesc studiul antichității și acela al teologiei creștine, înrâurirea literaturii apocrife, a călugărilor și Slavilor așezați la granițele ori în miezul imperiului bizantin, pricinuesc sguduiri puternice și apoi transformări fundamentale ale spiritului creștin în lumea Bizanțului. In lumea Apusului, puternice transformări fuseseră impuse de războaele și așezarea Barbarilor; în aceia a Orientului Asiatic, de către Arabi și mai pe

urmă, de Cruciade. Următor acestor prefaceri politice, sociale şi sufleteşti, Apusul crează, în domeniul artistic, arta benedictină, romană-creştină, gotică şi Renaşterea. Orientul creştin, în legătură cu Bizanţul, dă naştere artei, pe care au dat-o la lumină bisericile săpate în stâncă ale Capadociei, iar Bizanţul însuşi cunoaşte înflorirea fericită a Renaşterii bizantine, rezultat al propriilor sale puteri şi eforturi, a cărei minunate opere ne-au rămas ascunse până acum câţi-va ani, şi care înfăţişează o lume strălucitoare de viaţă, de noutate şi de farmec artistic.

Arheologia şi istoria artei creştine a învăţat astăzi să deosibească arta paleocreştină (sec. I-V), de arta creştină apuseană, de cea orientală şi de cea bizantină. In legătură cu împrejurări locale, puternic înrâurit de elenism şi de Roma precum şi de Bizanţ şi Orient, Apusul îşi are istoria lui artistică şi o evoluţie proprie, în cursul căreia străbate mai multe faze, amintite aci, până la Renaştere. Orientul creştin îşi are, la rândul lui, istoria şi fazele sale caracteristice de evoluţie, şi o artă religioasă cu o iconografie, al cărei conţinut şi note esenţiale încep să fie cunoscute, şi cu însuşiri pe care monumente de mare valoare le-au pus de curând într'o lumină, care nu mai îngădue confuzii. Istoria artei bizantine este în sfârşit, cu mult mai bogată şi mai interesantă decât ne îngăduiau cunoştinţele de până mai eri să o concepem. In lumina noilor descoperiri strălucesc, cu deosebire, creaţiile picturale ale Renaşterei bizantine din veacurile XI, XII şi XIII, capod'opere de înţelegere a naturii, de înfăţişare liberă a vieţii şi expresiunilor sufleteşti, precum şi de tratare savantă, de forme, linii şi armonii tonale, care amintesc creaţiile Renaşterii italieneşti şi cele mai de seamă opere de artă modernă. Valoarea decorurilor picturale este înălţată prin spiritul lor adânc creştin, izvorât dintr'un substrat de ştiinţă teologică şi inspiraţie religioasă, înţelese, sincere şi mărturisitoare.

Istoria artei creştine, în complexul şi varietatea

ei, aceia a artei bizantine în deosebi, prezintă două caractere, asupra cărora voim să atragem întreaga atenţie a cititorului. Cel dintâi priveşte, fondul şi anume lumea de idei şi de simţiri din care au răsărit concepţiile artistice, compoziţiile cele bogate şi figurile de sfinţi, frizele de scene şi teoriile de portrete, care uimesc astăzi pe toţi cercetătorii. Potrivit cugetării Sfinţilor Părinţi şi hotărârii Sinoadelor, pictura bisericească nu era socotită drept o artă de împodobiri a pereţilor şi de „agrement" pentru credincioşi. Bisericile nu erau socotite galerii de artă şi nici saloane de expoziţii, ci „Casa lui Dumnezeu", în primul rând, şi apoi „şcoale", în înţelesul cel mai înalt. Cea mai adâncă şi mai folositoare învăţătură este aceia pe care o dă Biserica, şi care duce la pătrunderea cuvântului Fiului lui Dumnezeu. Pictura bisericească a fost chemată să transforme în „chipuri şi icoane", care pătrund în suflet mai puternic şi mai trainic decât cuvântul, tot ceia ce forma „programul" acestei şcoale înalte: liturghiile şi simbolismul lor, evangheliarul cu tâlcuirea, care se cere, rugăciunile şi imnele închinate Mântuitorului, Mariei şi Sfinţilor; textele şi exegeza Vechiului Testament şi a unei bogate serii de cărţi de învăţătură istorică şi morală. Pictorii lucrau sub ordinele şi călăuzirea Bisericei, la lumina înaltei autorităţi ştiinţifice a şcoalelor de teologie. In acest sens trebue să concepem şi noi iconografia, care nu are nici o legătură cu manualele uscate, alcătuite de zugravi ori semiignoranţi, într'o epocă târzie a lumii bizantine, după dispariţia şcoalelor de teologie şi cu scopuri practice de meşteşugar. Programele iconografice nu sînt aceleaşi, în cursul vremii, şi nici aceleaşi pentru orice biserică. Ele nu se pot cuprinde într'un manual, şi nu se reazimă pe culegeri şi studii grăbite ale unor excursionişti cu informaţii sumare şi pretenţii mari. Programele iconografiei sînt *indicaţii* de studii. Ele condiţionează şi călăuzesc inspiraţia, care se hrăneşte din cercetări şi cunoştinţe adâncite de teo-

logie şi, prin aceasta, însăşi valoarea artistică a oricărei lucrări de pictură bisericească.

Cel d'al doilea caracter al întregii picturi creştine, al celei bizantine, în special, este de ordin tecnic, şi priveşte simţul şi ştiinţa de artă architectonică. Decorurile sînt pretutindeni în perfectă armonie cu liniile, formele şi lumina monumentului. Artistul era stăpân pe ştiinţa de a schiţa şi de a lucra definitiv, d'a dreptul pe tencuiala umedă ori umezită a pereţilor. El ştia să cugete şi să picteze „monumental", „architectonic", după cartoane pregătite dinainte, ori după schiţe făcute direct pe zid. Pictura „face", pretutindeni, „un trup" cu edificiul. Pare o creaţie firească a peretelui, o însuşire a acestuia, care pune în valoare opera arhitectului, şi de care aceasta nu se poate lipsi. Decorul îşi păstrează, apoi, farmecul şi puterile lui: chiamă, povesteşte şi comentează.



Natura studiilor noastre, o experienţă de mai bine de treizeci de ani şi cercetări făcute la noi în Ţară, la toate monumentele istorice, în Grecia, Bulgaria, Serbia, Asia Mică, şi aiurea în Apus, ne-au îngăduit să adâncim problemele pe care le-am atins în acest „Cuvânt", în chip necesar, numai în treacăt. Strălucitul trecut artistic al neamului nostru, în domeniul bisericesc ne-a făcut să privim cu mult interes şi cu multe gânduri bune, aceia ce se lucrează astăzi, la noi, şi mai ales perspectivele care se pot deschide pentru viitor. Norocul ne-a dăruit înalta onoare şi fericirea de a le putea împărtăşi Inalt Prea Sfinţitului Patriarh *Nicodim* al României, încă de pe vremea stăreţiei Sale la Mănăstirea Neamţului şi a păstoriei Sale în fruntea Metropoliei Moldovei. Inalt Prea Sfinţia Sa cunoştea bine datele problemei, din timpul studiilor teologice la Kiew, şi din lunga şi bogata Inalt Prea Sfinţiei Sale experienţă, de mai bine de cincizeci de ani, în slujba Bise-

ricei Naţionale. Inalt Prea Sfinţia Sa chibzuise de mult şi pe toate laturile, chestiunea picturii bisericeşti, şi cugetase şi la mijloacele de înfăptuire ale unei îndreptări temeinice.

In chipul acesta şi datorită Inalt Prea Sfinţitului Patriarh *Nicodim,* a luat naştere „Şcoala Superioară de Artă Bisericească", de pe lângă Arhiepiscopia Bucureştilor, în luna Noembrie 1940. O şcoală superioară, care are de scop să formeze pictori buni cunoscători ai picturei monumentale, din punct de vedere tecnic şi practic, şi iniţiaţi în problemele grele ale iconografiei ortodoxe. Şcoala nu pune condiţii de intrare. De fapt, din pricina înălţimii la cari a fost ţinut învăţământul din primii ani de funcţionare, înălţime necesară, ea numără mai mult diplomaţi ai şcoalei noastre de Arte Frumoase şi a celor străine. Membrii şcoalei nu plătesc nici un fel de taxă. Intreg materialul de studii şi de lucru este dăruit de Arhiepiscopie. Invăţământul este de ordine practică. Şcoala este de fapt un atelier. Alături de cursul de iconografie şi de acela de istoria artei creştine, ilustrate amândouă cu proecţii luminoase, stă cursul de pictură monumentală al pictorului A. G. Verona; curs şi practică de atelier: desen şi compoziţie monumentală, tecnica frescei, tempera, fresco-secco, pictura cu caseină, etc.

Domnul A. G. Verona era maestrul indicat din toate punctele de vedere. O operă întinsă de pictură, tablouri de „chevalet" şi decoruri murale, de o mare bogăţie de genuri, sinceră, puternică ca inspiraţie şi savantă ca execuţie, l-a aşezat, de mult, în fruntea şcoalei noastre de pictură contemporană. Domnul Verona ne era însă cunoscut şi altfel. Insărcinat să organizeze participarea României la „Biennala" din Venezia, în 1925, am avut din partea domniei sale cel mai competent, fericit şi prietenesc ajutor. Secţiunea românească a fost aşezată, de critica Italiană şi de cea străină, alături de secţiunea franceză şi de cea spaniolă. Am petrecut, apoi, mai bine de trei luni în fericita şi

folositoarea domniei sale societate. Am călătorit împreună, în întreaga Italie, prin locuri, pe care le cunoşteam de mult şi care mi-au părut altele, luminate de înţelegerea şi cuvântul său de artist. Am avut prilejul să cunosc bogata sa experienţă, simţul de observaţie şi pătrundere cu care analiza concepţiile cele mai diferite de artă şi operele cele mai complexe. M'a cucerit, mai ales, căldura lui sufletească, entuziasmul şi generozitatea de artist, chemat, şi de profesor născut pentru instruire artistică şi pentru călăuzire ştiinţifică roditoare.

Trei ani de-a rândul, de când lucrează în Şcoala Arhiepiscopiei, laolaltă cu pictorii elevi, pe vreme rea, şi acum doi ani am avut cea mai groaznică iarnă, chinuit de un reumatism, care ar ţintui în pat pe un om mult mai tânăr ca dânsul, două, trei ceasuri, şi mai bine, de două şi de trei ori pe săptămână. Plin de dar, cu pensula în mână, Verona explică, arată, se încălzeşte, mustră, povesteşte şi se entuziasmează. Vorbeşte româneşte cu inimitabilul lui accent italienesc, uneori cu cuvinte străine românizate. Glasul are o tivitură particulară de povestitor italian din popor. Ochii şi mâna dreaptă alcătuesc, la rândul lor, o mimică nespus de expresivă şi, uneori, explică, singure şi mult mai clar, o idee pentru care gura nu are cuvinte. Pensula lămureşte toate în chip magistral şi definitiv. Elevii nu-şi iau ochii de la el.

*

Din aceste lecţii de atelier a eşit cartea pe care suntem fericiţi să o prezentăm, şi pe care el o dărueşte, în primul rând, ascultătorilor şi ucenicilor lui.

Tonul de conversaţie şi de intimitate de atelier stăpâneşte toată expunerea. Forma chiar este aceia a conversaţiei. Multe sfaturi sînt amestecate cu chestiuni de principii picturale şi cu descrieri de procedee picturale. Povestiri întrerupeau textul. A trebuit să supri-

măm unele pasaje. Se simte apoi că a vorbit cu pensula în mână. De atâtea ori, a făcut apel la ea și la exemplul practic, pentru a completa ori lămuri o idee. Interferențele, incidentele și parantezele erau mult mai numeroase. Nici planul, din această pricină, nu era prea limpede. Am întâmpinat greutăți în ordonarea materiei. Intreaga carte este formată din „Causeries" de atelier. Anumite cuvinte au un sens știut mai mult de domnul Verona. Cuvântul „simbolizare" înlocuește astfel, pe câte înțelegem, pe acela de „stilizare"; alteori pe un al doilea, pe acela de „spiritualizare", sau altul, încă mai depărtat. Când vorbește de „simbolica" artei bizantine sau de „simbolismul" acestei arte, credem că este vorba de conținutul ei religios, sau altă dată de imaterialitatea figurilor, de abstracția și de înălțimea gândirii. Cuvântul „tecnică" înlocuește, la domnul Verona, pe acel de „procedeu" și, lucru foarte curios, și pe acela de „concepție picturală, de gândire".

Cartea este extrem de interesantă și de folositoare. Cuprinde lămuriri precise asupra frescei și diferitelor practice picturale, „tempera", „fresco-secco", pictura cu ceară, cu clei, cu ulei, aquarelă și pastel. Noțiuni elementare și sfaturi privitoare la întreținerea, consolidarea și restaurarea tablourilor sînt adaose la sfârșit.

Nici odată, nici o lămurire nu poartă pecetea împrumutului și erudiției uscate. Autorul expune experiența sa proprie. Vorbele poartă urma de var și de culori, „miros" a ulei și te transpun în atelier. Precizia sfaturilor îți dă încredere. Acestea pot fi toate de'ndată folosite, fără teamă, de un cititor atent și pregătit. Cartea domnului Verona este un adevărat manual de pictură.

Pentru elevii săi, la fiecare pagină, va apărea de bună seamă, și profesorul lor iubit, marele nostru pictor, entuziast, plin de convingere și de voință, gata să-i sprijine, cu o energie pe care o vor ține minte cât vor trăi, pe drumul în urcuș al artei monumen-

tale, la capătul căreia îl vom vedea, toţi cei care am avut norocul să fim aproape de el, întotd'auna, cu vorba lui care zugrăveşte, cu ochii şi mâna porunci-toare, cu glasul cald, chemător şi plin de îndemn.

**I. D. Ştefănescu**

Septembrie 1943.



# *PREFAȚĂ*

*In marea Sa Ințelepciune, Inalt Prea Sfințitul Patriarh Nicodim al României a întemeiat Şcoala Superioară de Pictură și Sculptură Bisericească. Cer îngăduința să înfățișez, aci, Inalt Prea Sfinției Sale omagiul meu cel mai respectuos.*

*Eminentul profesor universitar I. D. Ştefănescu și-a pus toată activitatea și pregătirea lui științifică în slujba acestei instituțiuni. Am fost însărcinat eu însumi cu predarea cursurilor technice de pictură murală bisericească și de pictură de icoane. Am primit și însărcinarea de a conduce atelierul și de a călăuzi lucrările practice.*

*Publicația de față cristalizează experența mea picturală de mulți ani și povețele date elevilor în Şcoala Superioară de Pictură și Sculptură Bisericească. Am insistat mult asupra technicei* **„Fresco**-*ului“ adevărat, de oare-ce socotesc procedeul acesta pictural superior oricărui altuia în arta monumentală. El ajută pe un pictor să spună tot ce are acesta mai măreț, mai puternic și mai artistic de spus, și să vorbească pentru veacuri.*

*Sînt convins că și urările mele se vor împlini. Elevii mei vor da rezultate remarcabile pe terenul picturii monumentale. Mă îndeamnă la această nădejde și însușirile poporului român, care în arta sa etnografică vădește însușiri artistice superioare. Costumul, cusăturile, simțul lui de culoare sînt mărturii*

*grăitoare. Costumul fetelor din Bucovina, fota acestora înfășurată într'anume chip în jurul trùpului, ne amintesc cu putere un ritm și o exprimare clasică pe care nu o întâlnim la alte popoare.*

*In artă avem de exprimat adevărul ca o realitate superioară și nu exprimăm o realitate care are de scop o imitare superficială a naturei. Artistul este născut cu însușiri anumite și chiar un învățământ îndelungat al meșteșugului, nu poate „să-l facă" cu talent. Tot așa, este exclus să ne așteptăm la rezultate bune, când constatăm că pictorul nu are cunoștințe technice. Aceste cunoștințe permit tocmai artistului să se exprime mai ușor. Este desigur greșit a crede că numai cu meșteșugul se poate ajunge a realiza opere de artă. Numai cu cunoașterea meșteșugului și fără talent rămânem la o exprimare manieristă.*

*Artistul lucrează în tinerețe cu sentiment, impulsiv și cu multă spontanietate. Mai târziu, ani dearândul el capătă multe cunoștințe. Patima ce-l stăpânește va face ca să pătrundă în multe taine ale acestui așa de greu meșteșug. Aceste secrete pe care el crede, că le-a descoperit, sunt cunoscute din vechime, însă nu va putea ajunge la ele decât lucrând mult și redescoperindu-le. O continuă observare a formelor și o conștientă activitate artistică nu numai că nu sunt piedici în exprimarea sentimentelor sale, ci, din contra, sporesc posibilitățile artistului de a lucra spontan și cu mult sentiment. Afirmațiunele contrare pe care le auzim prea des, sunt păreri de diletanți, menite să ascundă totala lor ignoranță de ordine technice.*

**A. G. Verona**

*București, August 1943.*

CAPITOLUL I.

# PICTURA MURALĂ

CAPITOLUL I.

# PICTURA MURALĂ

In această carte m'am folosit de preţioasele arătări pe care le-am găsit în memoriile pictorilor şi savanţilor din trecut, din documentele ajunse din fericire până la noi, deşi prea puţine la număr. Lunga mea activitate şi munca depusă ca pictor mi-au folosit mult pentru a instrui în mod practic elevii. A lucra laolaltă cu ei şi a-i îndruma pe terenul artei, este o necesitate a învăţământului meu, căci pictura, în deosebire de alte arte, e o artă materială.

Regretăm mult, că din tehnicele clasismului vechei Hellade, abea ne-a mai rămas ceva. Presupunem că multe preţioase învăţături au dispărut în faimosul incendiu al bibliotecei din Alexandria. Din epoca imperială romană, avem interesantele scrieri ale arhitectului Vitruvius şi acelea ale lui Plinius; din evul mediu, Hermeneia (cartea de la Muntele Athos) şi opera călugărului german Teophil din al 12-lea secol.

Primitivii Italieni ne-au lăsat foarte preţioase îndrumări şi metodele conştiinţioase, pe care le practicau pictorii urmaşi a lui Giotto. Pe acestea, le aflăm din manuscriptul lui Cennino Cennini,

din al 14-lea secol, care a ajuns până la noi întâmplător. Scrierile lui Vasari ne vorbesc de producţiile Renaşterei. Doctorul Mayerne ne comunică foarte interesantele procedeuri a le lui Rubens şi convorbirile, pe care le avea, în privinţa tehnicei marelui artist flamand, cu Van Dyk. Multă învăţătură primim de la un mare freschist Martin Knoller din al 18-lea secol, care a lucrat şi profesat la Milano. In manuscriptul său despre «Fresco» ne vorbeşte de marele tehnician în «fresco», Annibale Caracci, a cărui tehnică a adoptat-o. Avem multe cărţi despre pictură în sec. 19-lea, însă multe sunt scrise de savanţi, şi puţine de pictori practicanţi.

Astăzi ne mândrim cu ceeace înţelepţii strămoşi au făcut pentru credinţa şi cultura poporului, ridicând mănăstiri şi acele biserici minunate, care stârnesc admiraţia tuturor. Din nefericire, puţini se gândesc la cauzele care au făcut, ca aceste podoabe ale trecutului să fie aşa de greu egalate. După revoluţia franceză, schimbările în viaţa socială, au avut drept consecinţe o diminuare a activităţii artistice, mai cu seamă în exercitarea artei monumentale. Prin părăsirea tehnicei «fresco-ului», s'a favorizat manifestările unei arte, aşi putea spune, meschine. Prin părăsirea «*fresco*-ului» şi prin utilizarea picturii cu ulei, s'a încurajat lenevia şi diletantismul în artă. La noi, în biserici, se văd picturi murale cu calităţi de artă monumentală până la începutul secolului al XIX-lea, însă nu mai târziu. Zugravii au uitat adevăratul meşteşug şi de aceea nici n'au putut învăţa pe urmaşii lor. Cum în artă avem de exprimat sentimente isvorîte din viaţa sufletească a artistului (nu din fantezie ipocrită), cu toată sinceritatea, vom căuta a

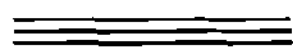


*POMPEI*, Portret.

*(pictură murală).*

exprima această parte spirituală cu mijloace materiale, adică cu tehnica noastră. Trebue să avem putința de a ne exprima cu ușurință, și de aceea trebue să cunoaștem cât mai bine meșteșugul. Acest meșteșug este extrem de greu și chiar după o viață întreagă de muncă, de gândire și de atâtea experiențe, pe care le face un artist pasionat pentru artă, rămân încă multe de aflat.

Este aproape de necrezut să constatăm, cât de multe știau meșterii din trecut. Deseori rămânem uimiți de gradul înalt de pregătire la care au ajuns. Exemple din legendele asupra lui Apelles, documentele care ne vorbesc de tehnicele lui Tiziano și a le lui Rubens sunt edificatoare. De aceea trebue să vă spun, ascultați bine! Numai acela care are patimă pentru această profesiune, numai acela va dobândi cunoștințele tehnice cu ușurință și va da rezultate mari. Și numai așa va merita să facă parte din societate, căci un pictor mediocru e mai prejos de orice. El e nefolositor în societate și nu avem nevoie de asemenea cetățeni, care ar putea exercita o profesiune mai ușoată și deveni utili societății. «*Fresco*», sau mai bine zis «*fresco buono*», fiind cea mai expresivă manifestație artistică al picturei murale, vom începe cu această tehnică.





*DAVID, INȚELEPCIUNEA ȘI POEZIA*

*(miniatură din sec. X)*

## 1. «FRESCO-UL»

Ne exprimăm mai bine în sens monumental, prin această tehnică şi aci trebue să avem grijă, că totul trebue să fie în concordanţă cu spaţiul şi cu arhitectura. In general, pictura aceasta murală trebue să facă parte din zidul pe care este aplicată şi nu trebue să ne dea iluzia unui gol. Ea nu are nevoie, ca pictura de chevalet, de un spaţiu anume pentru fond, ci totul este bazat pe exprimarea «simbolică». Chiar în operile Renaşterii, cu exprimarea mai realistă, se observă că nu se dă importanţă decât esenţialului de exprimat; exemplu, genialele «*fresco*-uri» ale lui Michel Angelo din Capela Syxtină. Executate în sens sculptural, fiindcă acest genial artist era în primul rând sculptor, ele sînt uimitoare ca pictură monumentală*).

Efectele monumentale plane se obţin cu ajutorul tonalităţilor sobre şi printr'o conturare puternică, prin desenul stilizat. E o greşală a crede că nu se pot obţine opere de artă, decât urmând anumite reguli rigide. Tehnica «*fresco*-ului», ţi-

---

*) In epoca «Baroc-ului», pictorii folosesc în fresce alte principii. Spaţiul, aerul, perspectiva şi culoarea au mare importanţă la aceştia, şi s'au obţinut rezultate plăcute, însă mai puţin severe şi mai puţin impunătoare.

nându-se seamă de caracteristica materialelor, este aptă a primi multe şi variate aplicaţiuni, probabil şi ameliorări. *Mantegna* a obţinut rezultate grandioase în pictura murală, deşi a lucrat meticulos şi a îngrijit detaliile.

Tehnica «*fresco*-ului» este pasionantă, însă are şi unele necesităţi neplăcute, în afară de o mulţime de detalii pregătitoare: necesitatea de a lucra pe şantier, pe schele şi multe ori, la mari înălţimi, în mijlocul sgomotului mulţimei, în primul rând. Iubita singurătate a artistului nu poate fi satisfăcută. Eu cred că tehnica «*fresco*-ului» este susceptibilă a evolua încă foarte mult. Admirăm capodoperile realizate în vremi, totuşi credem că multe cunoştinţe noi pe terenul ştiinţific, ne vor permite să ajungem la rezultate superioare în exprimare. Intrucât priveşte puterea geniului în creaţiune, aceasta cred că rămâne nelămurită, deoarece nu cred că putem îndrăzni a judeca manifestaţiile cele mai apropiate de divinitate. In exerciţiul acestei tehnici, trebue să avem în vedere, că arta este în cea mai strânsă legătură cu lucrul mâinilor, că aplicarea mortarului are o mare însemnătate pentru aplicarea culorilor şi rezultatul lucrărei. Acest fel de a proceda e diferit cu totul de acela al tablourilor de chevalet. «*Fresco*-ul» cere o lucrare construită, asemenea unui lucru de zidărie. Nu cred că putem admite, aşa de uşor, pentru lucrări monumentale, pretenţia arhitectului, care se crede suveran în aceste chestiuni. O strânsă legătură a muncei pictorului cu aceia a arhitectului şi o complectare a expresiei arhitectonice cu aceia a culoarei vor da desigur rezultate grandioase. In nici un caz nu trebue însă, cu insistenţă cerut, ca

executorul lucrărilor de pictură să se grăbească, căcî arhitectul care este sfătuitorul comanditarilor, uită prea uşor că el are astăzi multe unelte şi maşini la dispoziţie pe care pictorul nu poate să le aibă, lucrul lui rămânând bazat numai pe mâinile lui. Pe când arhitecţii moderni sunt de părere că pictorul trebue să se supue în mod absolut exigenţelor cerute de o monumentalitate, care corespunde construcţiei arhitectonice, pictorii doresc o anumită monumentalitate care va armoniza pictura cu clădirea. Pictura în «*fresco*» nu este o profesiune academică sau ştiinţifică. Ea cere, pe lângă cunoştinţe vaste pe terenul artelor şi o mare îndemânare în sens manual. Invăţământul acestei grele tehnice, este bazat pe arătarea continuă a meşteşugului în mod practic. Profesorul trebue să lucreze în mijlocul elevilor, trebue să picteze şi să corecteze mereu. In acest fel, elevii vor profita mult mai mult decât numai cu ţinerea cursurilor teoretice, în felul învăţământului academic.

Apa din tencuiala proaspătă de var se evaporează destul de iute. Se formează un carbonat de calciu şi apare, la suprafaţă, o pieliţă sticloasă, un fel de marmură, care face culorile insolubile în apă, şi le leagă de fondul propriu zis. Se produc efecte ale materiei pictate, fermecătoare, luminoase şi caracteristice ale «*fresco*-ului adevărat. Nici o altă tehnică nu poate da asemenea rezultate.

*Varul* formează baza acestei tehnice, şi este şi singura culoare de alb şi singurul mijloc de a lega culorile. Toate cele afirmate de mulţi pictori, că sunt alte materii colorante pentru alb, dovedesc, sau puţină seriozitate, sau ignoranţă în ma-

terie. La adevăratul ‹*fresco*», se întrebuinţează puţine şi anumite culori. Tehnica prezintă unele dificultăţi, între altele faptul că culorile se usucă relativ repede şi devin mai deschise decât în starea proaspătă.

In *fresco*› trebue să ştii bine ce şi cum vrei să te exprimi. Trebue să lucrezi repede şi nu e posibil să faci încercări, ca în tehnica uleiului. Modalitatea procedeului în această tehnică, foarte dificilă în aparenţă cere pictorului simplificare şi insistenţă în ceeace priveşte partea esenţială, fiindcă nici nu îngădue scurtul timp disponibil să te pierzi în detalii. Din această cauză, pictorii sunt obligaţi a vedea măreţ, aşa cum se cere unei picturi monumentale, chiar dacă prin natura lor, pictorii sunt înclinaţi a se exprima mai mărunt (în cazul picturii monumentale s'ar putea spune, mai meschin). Aci trebue să citez observaţia mea referitoare la o lucrare pictată în tehnica uleiului. Este vorba de un tablou al lui Tintoretto (Susana în bae) din *Hofmuseum* din Viena. Acolo se vede bine, cum sunt interpretate suprafeţele luminate şi cele în umbră. Se vede bine, că artistul a lucrat mult în «*fresco*›, pentru a ajunge să se exprime aproape monumental şi în ulei. Spun acest lucru, pentru a vă determina să vă influenţaţi din tehnica «*fresco*-ului› şi în exercitarea picturii cu ulei, şi a părăsi unele năravuri isvorîte dîn pictura migăloasă, pe care noi cei de astăzi le avem în majoritatea cazurilor. Această tehnică cere mai multe cunoştinţe ale meşteşugului decât oricare alta. In timpul lucrului, pictorul este îmbătat de frumuseţea tehnicei şi este mereu excitat, uitând de toate, lucrând până la istovire. Toate pregătirile trebuesc făcute

dinainte cu toată conştiinciozitatea. Varul, bun pentru a fi întrebuinţat la «*fresco*», cum voi arăta mai jos, va fi ars cu lemne, nu cu cărbuni de piatră. Prin ardere devine oxid de calciu şi prin udare cu apă, devine hydroxid de calciu, adică var stins. Odată stins şi *neuscat,* acest var, încă *proaspăt,* este *var viu,* pe când varul stins, uscat şi iar udat şi frecat cu apă, este var mort. Varul stins se evaporează şi primeşte iar acidul carbonic. Nu trebue fărămiţat varul, când se stinge: bucăţile care nu se dizolvă se îndepărtează. *Piatra de var* trebue aleasă din varul care nu se prăfueşte (varul, cum este *Wiener Kalk,* care se prăfueşte, nu este bun; tot aşa acela care conţine magneziu sau gips). Piatra de var gras se stinge cu circa două şi $^1/_2$ părţi apă. Acest amestec se pune într'o groapă adâncă, cel puţin la 2 m. $^1/_2$—3 m. de la suprafaţa solului în jos. Groapa trebue săpată neted, să fie curată şi, dacă se poate, căptuşită cu scânduri (la fund şi lateral). Varul, stins şi introdus în groapă, se limpezeşte şi toate părţile necurate se depun la fund. Se lasă varul în groapă cât mai mult timp, cel puţin trei ani. Groapa plină de var se acoperă cu scânduri şi nisip, punându-se pământ până la nivelul solului. Varul stins de mult, însă neuscat scos din groapă, este admirabilul material pentru fresco. El trebue să aibă consistenţa caşului, şi nu trebue să cadă depe mistria întoarsă. Varul proaspăt stins de curând, are aceeaşi compoziţie chimică ca varul stins de mult, însă are alte proprietăţi. El este fără consistenţă, fără trup, şi nu poate fi întrebuinţat la «*fresco*». Trebue să dăm atenţie gropii cu var

stins; din timp în timp, în vreme secetoasă, trebue turnat apă, în acel loc.

Principalul la pictura în «*fresco*» este ca varul să lege bine culorile pe zid şi să nu se şteargă, adică să nu fie solubile în apă. Câţiva meşteşugari freacă culorile cu puţin lapte (căruia i s'a scos grăsimea). Fac aceasta pentru a lega mai bine unele culori (ultramarin), însă trebue băgat de seamă a nu se exagera, căci riscăm să avem pete pe perete.

Pentru executarea picturei în «fresco», sunt mai multe sisteme şi felul de a picta corespunde aptitudinei fiecărui pictor, care va trebui să observe cu atenţie unele legi stabilite prin experienţe seculare. Voi spune cum procedez eu pentru a uşura lucrul. Trebue însă să spun că este mai recomandabil să se urmeze, de e posibil, sfatul meu menţionat la sfârşitul capitolului despre «fresco».

Dimineaţa, când la presiunea degetului, văd că se poate face pauzarea desenului pe tencuială, aplic hârtia cu compoziţia desenată pe perete. O fixez şi trec pe toate contururile cu un vârf de lemn, presând după nevoie, pentru a obţine tot desenul destul de vizibil, ceeace se poate controla uşor cercetând sub hârtie. Aceste urme lăsate pe perete măresc mult puterea exprimată a desenului. Pregătesc deci numai porţiunea, pe care o voi putea termina într'o zi. Terminarea acestei porţiuni, se va face numai unde găsesc linii definite ale figurilor, clădirilor, etc. Nici de cum nu mă opresc în mijlocul unei tonalităţi, cum sunt feţele oamenilor, obiectelor neconturate sau a cerului. Desenez toate contururile foarte precis cu culoare roşie

(ocru roşu sau terra de Sienna arsă); repede şi cu mare atenţiune.

Incep să lucrez sus şi de acolo în jos, pentru a nu stropi cu culoare lucrarea ce execut. Dacă tencuiala este prea proaspătă, aştept, căci risc, în acest caz, să nu obţin tonuri precise, aceste fiind absorbite de peretele prea ud. Se poate picta numai atât timp cât permite consistenţa zidului, şi ne dăm seama de acesta prin felul cum vedem că trăsătura pensulei este oprită sau reţinută de peretele, care începe să nu mai aibă lichid. Când termin lucrul zilei, taiu cu mistria partea tencuelei pe care nu o mai pictez, şi anume oblic. Când pun a doua zi tencuială nouă, am grija să ud bine această margine, pentru a nu avea pete şi tonuri discordante cu cele pictate eri. Incep să lucrez chiar la marginea nouă, ştiind că tonurile puse aci se usucă mai deschis. Pentru a judeca culoarea care se pune (considerând că culoarea proaspătă este întotdeauna mai închisă), trebue să vedem această culoare cu tonul uscat, pe care-l vom compara cu partea pictată înainte. Tonul uscat se obţine dacă punem culoarea pe o bucată de cretă sau pe o placă de ipsos.

Incep cu indicaţia părţilor umbrite la capul omenesc, cu culoarea de ocru închis, trecând chiar peste spaţiul rezervat acestor umbre. Pun, unde îmi convine, tonuri verzi şi modelez şi cu tonuri roşii toată faţa (carnaţia), având grija de a pune pentru feţele femeilor şi a copiilor, în locurile de sub ochi, nas, buze, şi sub bărbie, etc., tonuri verzi albăstrui, tonuri mai uşoare. Pictez umbrele, fără şovăire, cu ocru închis sau *terra de Sienna* arsă sau terra *verde arsă.* Pictez găurile nasului cu *terra*

*de Sienna* arsă, iar buzele cu cel mai tare roşu *(terra Pozzuoli)*. Dau tonul local al carnaţiei şi pun «tonuri de lumină» acolo unde trebue. «Tonuri de lumină» sunt culori care conţin, dacă este nevoe, *puţin* var. Tot aşa pictez, fără şovăire, părul sau barba, etc. Las un timp, relativ scurt, ca peretele să sugă ceva din lichidul culorii, ocupându-mă de părţile îmbrăcămintei şi revin, când cred, în modul următor: iau cu o pensulă mare din culoarea locală a carnaţiei şi acoper cu mare iuţeală, dela cap, de sus, peste păr, faţa întreagă, pe lumină şi umbră, până la haine, cu tonul local. Prin punerea acestui ton, nu se şterge nimic, căci peretele a tras suficient culoarea pusă. Obţin astfel nuanţe fermecătoare, care nu se pot obţine amestecând culorile, căci sunt bazate pe transparenţa tonurilor suprapuse. Tot aşa procedez cu îmbrăcămintea, tonul din umbră, tonul local şi tonul pentru partea luminată. Ţin totdeauna seamă de faptul ca trecerea de la tonul local la tonul umbrei, e mai colorată. Aceasta se poate dovedi în mod practic la o stofă colorată. După aceste indicaţiuni, care nu pot înlocui arătarea practică a felului de pictat în «*fresco*», se poate conduce cineva şi în alte împrejurări.

Când observi că tencuiala nu mai prinde bine, chiar după o sclivisealā nu prea puternică, atunci încetezi lucrul şi tai cu mistria sau cu linialul tencuiala în sens oblic, spre afară. Aceasta se face, pentru a putea pune cu folos, noua tencuială a doua zi, fără a murdări restul. Se înţelege că se termină lucrul zilnic acolo unde găseşti un contur precis: acolo pui mistria pentru tăiat tencuiala. Este bine să ai ajutorul unui foarte bun zidar,



*DAPHNI*, Figură de apostol
*(mosaic, sec. XI)'.*

care cu dibăcie să pună mortarul, fără să murdărească cu tencuială peretele pictat. Este, pe de altă parte, necesar a fi tu însuţi un bun zidar, dacă lucrezi în «*fresco*», căci trebue să ai mereu în mână mistria cu care, aş putea zice, şi pictezi la nevoie. Ai în adevăr nevoe, câteodată, să treci cu mistria pe deasupra tonurilor, mai ales a celor întunecoase. Această întrebuinţare a mistriei cere o mână foarte uşoară, şi nu se poate cere zidarului această calitate. In schimb, zidarul are obiceiul lucrului cu mortar şi uşurinţa, cu care el pune şi netezeşte tencuiala. Această dibăcie se învaţă abia după mulţi ani de practică.

*

O supraveghere foarte severă a zidarului pe care-l întrebuinţăm la prepararea tencuelei pentru fresco, este absolut necesară.

Varul stins de mult, însă încă proaspăt scos din hrubă (groapă) este cea mai mare garanţie de durabilitate. Vom supraveghea munca zidarului, ca nu cumva să se servească de varul necurat sau să mai adauge alt material la mortarul pregătit.

Asupra vârstei varului de întrebuinţat la fresco, sunt multe păreri exprimate, încă din antichitate. Aşa ne spune Plinius că varul destinat lucrărilor murale, trebuia să fie stins în groapa de 3 ani, conform legilor. Acest principiu a fost luat ca normă de atunci încoace şi îl vedem trecut în cartea Muntelui Athos, unde găsim sfatul de a lua varul dintr'o gropniţă veche de mult stinsă, însă neuscată, pentru a se face albul necesar picturei pereţilor. Se poate înţelege din acestea că

Bizantinii foloseau un var pentru pictură, şi alt var pentru zidărie. Varul de care vorbeşte cartea Muntelui Athos, trebue să fi fost un var stins demult şi uscat, adică conrespunzător lui *„bianco San Giovanni"*, al lui Cennino, sau albului făcut din coaja de ou.

Acum se discută calităţile vechiului var şi unii afirmă că este greşită părerea despre calităţile superioare ale acestuia. Varul vechiu, socotesc unii, poate fi foarte bine şi cu folos înlocuit de varul proaspăt stins. Se vede însă că nu sunt freschişti adevăraţi aceia care afirmă asemenea lucruri. Nu numai din punct de vedere pictural, dar şi pentru lucrări de zidărie, un var stins de mult nu are defectele pricinuite de o stingere neomogenă, defecte pe care le constatăm zilnic la pereţi, unde se produc umflături şi beşici cauzate de varul nestins la timp. Din toate acestea rezultă că stingerea îndelungată, în timp, a varului are de scop stingerea complectă. In groapa în care este aşezat, varul se şi alege: materiile insolubile, care conţin «şpat» cad la fund şi se despart de cele solubile. Această chestiune are pentru pictori un mare interes. Observaţiile teoreticianilor nu cântăresc mult faţă de experienţa practică. Vă pot afirma că lucrând cu un var bine stins de mine, acum treizeci de ani, într'o groapă adâncă, am obţinut rezultate neaşteptate. In afară de plăcerea deosebită de a lucra cu un material minunat în ce priveşte peretele, am obţinut din acest var un alb neasemănat cu altul, un alb ideal. Pe mistrie părea caş. Când întorceam mistria nu se deslipea de ea. Când terminam fresca, apărea curând luciul acela preţios, care se observă numai la frescele bune. Acest lucru e cu totul di-

ferit de cel obținut în chip artificial, prin adaos de materii și călcarea suprafeții cu fierul cald. Se știe, în adevăr, că pentru a da luciu frescelor, se da peste tencuială, cu o pensulă lată, un strat subțire de săpun venețian. Se lucra, apoi, d'asupra în «*fresco*», și, la scurtă vreme, când lucrarea era uscată superficial, se călca cu fierul cald întreaga pictură, apăsând ușor. Se obținea des un luciu puternic, care dădea impresia plăcilor de marmoră șlefuite.

Eu recomand varul stins în groapă și neuscat cu vechime de cel puțin trei ani, așa cum ne spune Plinius. Firește, nu trebue să neglijăm calitatea varului, căci sânt varuri slabe și grase, și de multe feluri, care depind de calitatea pietrii de var. Trebue să ne ferim de varul care conține ipsos. In Țară, avem o piatră de var excelentă pentru zidărie și lucrări în «*fresco*».

*

Sunt și alte sisteme de a lucra în «*fresco*». Se poate lucra amestecând, în toate culorile, albul de var, pentru a obține efecte pastoase. Așa sunt «*fresco-urile*» din epoca Barocului, unde vedem puse alburi extrem de pastoase, care s'au menținut bine. In acest caz, vom amesteca culorile cu var pastos, ținând întotdeauna seama de tonul local, adică vom pune culoarea amestecată cu var cu ton atât de deschis cât este tonul local, și nu mai mult, însă mai pastos. La uscarea culorii se va vedea, că tocmai atâta trebuia. Cum am mai spus, culorile în «*fresco*» nu se cunosc bine când sunt încă ude. Dacă se întâmplă că ceva nu a reușit, e mai bine

să dăm jos tencuiala şi să refacem din nou toată bucata, decât să încercăm corecturi sau retuşe. Sistemul de a lucra în «*fresco*» depinde de fiecare pictor, de însuşirile şi de putinţa lui de exprimare. Am mult de mulţumit experienţelor făcute după îndrumările primite din multe scrieri din trecut, din epoca greco-romană, din cele câteva însemnări ale primitivilor şi mai cu seamă din manuscrisul lăsat de marele şi ultimul freschist, Martin Knoller, (1786).

M. Knoller a lăsat un manuscris, nu de mult descoperit, care ne dă preţioase indicaţiuni pentru executarea lucrărilor în «*fresco*». Aflăm de la el că utiliza *cinabrul* (vermillon), în «*fresco*», graţie unei preparări speciale menite să-l facă să suporte varul. Pentru a întrebuinţa această culoare pe zid, în interior, lua bucăţi de cinabru şi le freca cu spirt de vin: usca culoarea şi punea acest praf colorat într'un recipient de lemn de fag. Turna apoi deasupra apă clocotită, în care stinsese o bucată de var. Această operaţie o repeta de câteva ori, limpezind de fiecare dată apa turnată. Obţinea astfel culoarea roşu de cinabru, care suporta varul, nu însă pentru exterior.

In acest manuscris, se mai vorbeşte despre o splendită culoare de purpură, preparată din *calaican roman* (Römischer Vitriol). Acesta, bine ars în sobă, se freca cu vin alb în clocote, obţinându-se astfel o frumoasă culoare purpurie. *Despre albastrul de cărbuni,* Martin Knoller, spune următoarele: «cărbunii de viţă în aceeaş cantitate cu potasiu frecat, se pun într'un ceaun şi se ţin atât timp pe foc până ce amestecul nu se mai umflă. Atunci se pune acest lichid într'un recipient de piatră pe care

se toarnă puţină apă tare. Lichidul devine albastru, depunându-se la fund un strat *albastru închis.*

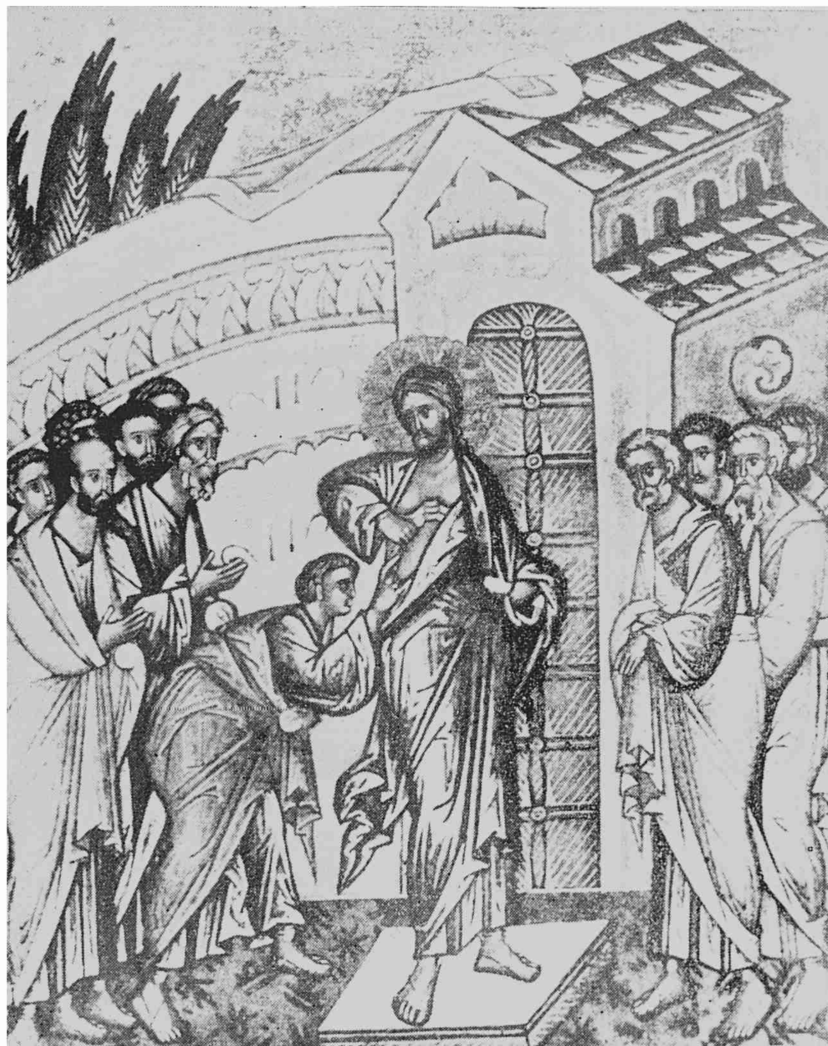
Din cercetările lui, ne interesează foarte mult cele găsite în vechile manuscrise din Biblioteca Vaticană, şi anume în scrierile din antichitatea greacă. Intâlnim, întâi, un procedeu foarte curios: *pictura pe tencuială proaspătă îmbibată cu ulei de in.*

Se prepară peretele întocmai ca pentru «*fresco*» şi, pe tencuială proaspătă, se pune cu pensula lată *ulei de in,* atât timp cât nu mai este absorbit de peretele proaspăt, adică până atunci când acesta nu mai primeşte uleiul. Pe acest perete se face pauza desenului şi se pictează cu pensule moi, ca pe o hârtie, în felul aquarelei, însă nu cu culori de aquarelă ci cu prafuri colorate muiate în apă simplă, fără nici un fel de adaos. După câteva zile se freacă această pictură cu o cârpă de lână şi se obţine un aspect lucios. Procedeul e recomandabil şi dă rezultate foarte bune, însă pentru aceasta trebuesc îndeplinite cu stricteţe trei condiţiuni: Să avem, în primul rând, un perete foarte neted pregătit pentru «*fresco*». Când s'a netezit peretele, apoi şi înainte de a se usca, trebue să-l îmbibăm bine cu ulei de in, şi operaţia să fie mereu continuată până când tencuiala nu mai absoarbe. In sfârşit, şi punctul acesta este cel mai important şi mai greu de realizat, este vorba de frecatul suprafeţelor cu o cârpă de lână. Se cere multă experienţă şi multă atenţie pentru a obţine efectele luciului, aceasta fiind esenţialul. Culorile, prin natura lor, se usucă în mod diferit. Unele, mai curând, cum sunt cobalturile şi culorile galbene; altele, cum sunt culorile roşii, se usucă mai încet. Vom ţine deci socoteală de acest fapt pentru a prinde momentul o-

portun când va trebui să începem cu frecarea picturii. Technica lui Martin Knoller este corespunzătoare aceleia a lui Annibale Caracci, şi foarte indicată pentru lucrări mari. Mortarul, indicat de el, pentru pictură, este cel mai bun. L-am experimentat şi eu (7 părţi var şi o parte nisip, câlţi).

*

*Zidul* trebue să fie uscat şi să stea mai mult timp fără tencuială, liber, la aer. Mortarul vechiu trebue îndepărtat şi chiar scos din locurile dintre cărămizi (pentru ‹ *Fresco* secco ›, nu e nevoe de îndepărtarea vechiului mortar). Trebue udat mai multe zile la rând, ziua întreagă, chiar o săptămână, şi văzut dacă toate cărămizile primesc apă îndeajuns. Cărămizile cu tonalitatea roşu închis, acelea care au un fel de glazură sticloasă trebuesc îndepărtate. Cărămizile presate cu o suprafaţă foarte netedă trebuesc sgâriate. Chestiunea zidului este foarte importantă, căci zidul prin faptul că a fost bine udat, trebue *să dea apă mortarului supra-pus* şi *nu* trebue, ca tencuiala suprapusă să dea apă zidului, deoarece în acest caz, nu se va obţine un zid tare. Dacă se observă pete albicioase pe cărămizi (salitru sau salpetru), acestea trebuesc îndepărtate, căci pătrund până la suprafaţă şi strică pictura. Aceste pete nu pot fi îndepărtate după ce s'a executat pictura. Cărămizile, care au stat mai mult timp pe pământ, nu sunt bune pentru un zid destinat picturii, căci s'au imbibat cu diferite săruri. Tencuiala trebue să fie făcută fără nici un adaos de gips, ciment sau sodă. Pe zidul foarte bine udat, se va pune primul strat de nisip gros-



*NOVGOROD*, Necredinţa lui Toma.
*(pictură murală sec. XII)*

cior spălat și uscat, trei părți cu o parte var, bine amestecat. Dela circa 50 cm. depărtare, mortarul este aruncat cu putere pe perete. Stratul va avea un centimetru jumătate grosime. Mortarul se aruncă de jos în sus; puțin, din stânga la dreapta. Se poate aplica numaidecât a doua tencuială, circa după un sfert de oră. Grosimea de un centimetru și jumătate se va netezi cu linialul și mistria, nu prea mult însă, pentruca straturile următoare să se poată lega. In general toate aceste straturi pregătitoare sunt în proporția de circa 1—3. Aplicăm *sistemul gras și slab*. Când spunem gras, înțelegem mai mult var. Cu alte cuvinte, pe un fond mai slab se pune un strat mai gras, sistem de altfel cunoscut din antichitate.

*Mortarul* pentru pictura în ‹*fresco*› va fi de șapte parți var cu o parte nisip, câlți muiați în apă de var și uscați, făcuți din fire de circa doi centimetri jumătate. Se vor amesteca, în var, răsfirați subțire, și treptat. Pe bolți se pune tencuială mai subțire; se sclivisește puternic, a doua zi, și se dă cu lapte de var. Apoi se pictează. Pe mortar, cu toată întrebuințarea de câlți, se poate observa câte odată o serie de crăpături, pe care le scoatem cu ușurință, dacă dăm cu lapte de var și presăm ușor, când zidul este încă proaspăt. (Există și un *simili-fresco*, pe tencuială proaspătă, pictura cu caseină). *Mortarul* se face numai pentru o zi sau două. Stratul în total a diferitelor așezări de mortar este de circa patru centimetri. La vechii Pompeeni e mult mai gros, lucru constatat din mortarul găsit.

*In ‹fresco›*, când avem intenția de a obține o tonalitate foarte deschisă, vom da peste tencuiala

zidului o spoială cu lapte de var. Consistenţa mortarului *poate să fie şi alta decât cea indicată.* (O compoziţie mai slabă, adică mai nisipoasă). In acest caz, mortarul pentru pictat este format din o parte nisip, o parte var şi câlţi în cantitatea necesară. Unii zugravi preferă un fond de tencuială mai *aspru* şi netezesc mai puţin; alţii, din potrivă, preferă un fond foarte *neted.* Sunt pictori care socotesc necesar să întrebuinţeze cel puţin două ore pentru a netezi un metru patrat. Efectele optice determină compoziţia fondului. Condiţia principală pentru a obţine un perete perfect este de a observa cu stricteţe ca fondul să fie *bine udat,* varul stins de mult (varul ideal), nisipul bun, *curat* şi bine uscat, şi câlţii în prealabil muiaţi mai multe zile în apă de var şi uscaţi, tăiaţi mărunt. Aceste condiţiuni garantează o mare durabilitate. Dacă se întâmplă dintr'o cauză neprevăzută ca cineva să nu poată continua, adică este întrerupt în lucru, atunci straturile trebue să se usuce întăi foarte bine şi pe urmă să se ude mult înainte de a pune straturile următoare. Am amintit, în această privinţă, că fondul trebue să dea umiditate stratului superior, iar nu acesta fondului. La cei bătrâni, găsim des întrebuinţarea prafului de marmură. De regulă, ei pun straturi mai subţiri pe straturi mai groase. Ultimul strat, acela pe care se zugrăveşte, are uneori numai trei până la patru milimetri de grosime şi e format din praf de marmoră şi var, fără adaos de câlţi ori pae. El este însă foarte bine netezit.

*Timpul de lucru,* pentru «*fresco*» depinde de posibilitatea de a lucra pe *materia proaspătă* şi de grosimea straturilor puse proaspete. Grosimea în-



*ARTĂ PISANĂ,* Crucifix.
*(pictură pe lemn, sec. XIII).*

tregului strat de tencuială va fi de circa patru centimetri. Natural că se va lucra mai mult timp când stratul proaspăt va fi mai gros. Trebue însă să fim prudenţi pentru a nu strica întreaga lucrare, în cazul când nu am proceda logic. Este cu totul greşit a pune pe tencuieli pregătite şi *uscate* un strat subţire proaspăt, pe care se pictează. Pe un strat subţire nu se poate ajunge la nici un rezultat, căci se usucă repede.

*Compoziţia* proectului pentru pictura interiorului se va face pe cât posibil pe loc. Aceasta pentru motivul că se poate stabili direcţia luminii cu totul altfel pe planurile de decorat, decât dacă pictorul lucrează în altă parte şi, de altfel, nici nu poate socoti puterea culorilor. Cum am mai spus, este necesar ca *desenul*, la rândul lui, să fie bine studiat şi în amănunţime stilizat. Pentru executarea lucrărilor mai mari, este nevoe să se facă un studiu mare desenat şi colorat şi să se taie în părete această compoziţie pentru a se putea face executarea parţială a executărei. *Pauzarea* desenului se face cu un vârf de lemn : o slabă presiune este suficientă pentru a marca pe tencuială tot desenul. (Aceste urme din pauzarea desenului pe tencuiala proaspătă nu constitue o dovadă că avem în faţa noastră un «*fresco*» adevărat). Adaog că pauzarea desenului se face atunci când ultimul strat de tencuială destinat picturei este aşa de consistent, că cedează încă la presiunea degetului. Majoritatea lucrărilor zise în «*fresco*» nu sunt «*fresco*-uri» adevărate, ci, în cele mai multe cazuri, preparaţii de zid în «*fresco*» adevărat, şi execuţii în «*fresco secco*» sau în «*tempera*». La vechii Italieni, găsim straturi cu desene

în sanguină. Graţie împrejurării că nu s'a ciocănit vechiul strat, aceste desene au ajuns până la noi, şi astfel constatăm că au studiat pe loc compoziţia.

*

*Varul* proaspăt stins nu trebue folosit, fiindcă nu are nici o consistenţă. Băgaţi de seamă să nu murdăriţi varul când îl luaţi din groapă. Indepărtarea coajei, etc. se face prin sită. Varul trebue să fie cât-mai alb. Varul praf (Wiener Kalk), varul cenuşiu, roşiatic (fier) *nu sunt bune*. Varul să nu conţină magneziu. *Apa de var* se face turnând apă pe var nestins. După câteva ore, apa de deasupra varului se limpezeşte, şi se formează un strat foarte subţire, cristalin. Acest lichid limpede este apa de var, cu care se pictează şi se şterg pensulele în timpul lucrului. *Câlţii* trebuesc muiaţi în apă de var timp de câteva zile şi pe urmă uscaţi.

*Nisipul* trebue să fie colţuros şi nu rotund. Nisipul de quarţ este cel mai bun. Nisipul de marmoră are inconvenientul că, uscat apare mult prea deschis, albicios şi împiedecă câteodată o armonie plină de culoare, în afară de cazul când un anumit efect este dorit. Are însă calitatea preţioasă de a fi de o luminozitate extraordinară.

*

Varul se dizolvă complect în apă tare, producându-se o efervescenţă. Acest fapt dă posibilitatea de analiză şi ne ajută să vedem dacă pictura pe perete este făcută în fresco . Această încercare se face prin aplicarea unei bucăţi de vată îmbibată cu apă tare pe peretele pictat. Desigur, nu trebue

să se frece, căci frecându-se suprafaţa, chiar dacă s'a pictat în tempera, se ajunge la peretele format din var şi atunci evident se produce efervescenţă.

*

*Culori pentru «fresco*. Se va controla întâiu dacă culorile sunt bune pentru «*fresco*. Şi anume în chipul următor. Se pune culoarea într'un recipient cu var stins cu apă (într'un pahar) lăsându-se câteva zile. Se va avea grijă ca culorile să fie din cele mai alese, culori pentru artă şi nu culori industriale, care sunt foarte des amestecate cu ghips, ce are inconvenientul de a nu lega *fresco*».

*Alb din var vechiu:* trecut prin sită şi frecat bine pe piatră dă *albul ideal.*

*Galben: ocru* (toate ocrurile), terra de Sienna naturală şi galbenul de Neapole. *Galbenul de Neapole* (Jaune de Naples) se poate amesteca cu toate culorile pentru «*fresco*, dacă este adevărat şi nu e imitaţiune; au fost discuţiuni cu privire la întrebuinţarea galbenului de Neapole în pictura lui Rubens şi s'a pretins că tonul galben din tablourile lui Rembrandt şi Rubens nu este obţinut din galben de Neapole ci din massicot, care este un carbonat de plumb ars; astăzi nu se mai poate obţine «massicotul» din trecut, cu însuşirile lui de soliditate şi frumuseţe de ton, (galben-lămâie); *Galbenul de Cadmium* (mijlociu) şi *Cadmium-Orange.* Din galben de Chrom se poate întrebuinţa în Fresco numai Chrom orange.

*Roşu*: ocruri roşii sau pământuri, oxid de fier şi Caput Mortum. Terra de Pozzuoli şi alte culori vulcanice sunt foarte bune şi se usucă tare,

însă trebue băgat de seamă că alte culori puse deasupra, nu se leagă cu fondul, deoarece culorile vulcanice, cum este galbenul de Neapole şi Terra Pozzuoli alcătuesc un fel de ciment. *Heliul* roşu are durabilitate, însă trebue probat. *Cinabrul* trebue anume preparat pentru «*fresco*» numai, când e vorba de interioruri.

*Albastrul de ultramarin* (artificial) este durabil, însă trebue experimentat, căci de multe ori este amestecat cu gips. Amestecându-se ultramarin-ul cu o soluţie de var, se observă la margine dungi de culoare cenuşie. Indepărtând aceste dungi, rămânem cu o culoare albastră solidă. Se zice că *Sorta I. C. 832 der Vereinigten Ultramarin Werke, Vormals Levercusen* este bun pentru «*fresco*». Cu această culoare, în «*fresco*», noi pictorii avem multe necazuri. S'au observat în multe cazuri efecte ciudate cu ultramarinul, care a fost încercat cu var şi anume, din cauza lipsei curentului de aer, a fost distrus, adică, lipsa aerului a întârziat uscarea. S'a mai constatat că în oraşe, de multe ori, ultramarinul pierde culoarea sa albastră, probabil din cauza fumului din cărbunii din piatră. Pierderea acestei culori albastre se întâmplă însă şi la ţară. In acest caz, este probabil că ultramarinul a fost de proastă calitate şi conţinea ipsos. Un bun ultramarin se întrebuinţează cu folos în «*fresco*», dacă se pune mai înainte pe tencuială un fond de ocru. Aceasta se face pentru a armoniza tonul albastru prea crud când se usucă. Se poate pune şi un fond roşu. *Cobaltul* este solid în «*fresco*» însă, astăzi, foarte scump. *Ultramarinul adevărat* (Lapis Lazzuli) este inabordabil şi costă mai scump ca aurul. Este însă de o frumuseţe rară. *Oxidul de*

*Chrom* (Vert émeraude) atât cel transparent cât şi cel mat, e o culoare solidă. *Terra verde* (pământ verde) Veronese şi pământul verde de Boemia sunt frumoase, însă mult falsificate. *Verdele de cobalt* este solid în «fresco». Există culori de verde cu bază de cupru, care se menţin bine în «*fresco*», însă nu se menţin bine în amestec cu alte culori. *Umbra, Terra verde arsă şi Sienna arsă* sunt culori brune, destul de bune. Intrebuinţarea umbrei trebue să se facă cu mare băgare de seamă, deoarece ea are tendinţa să îmbâcsească tonurile.

*Negrul* din oase şi din viţă de vie este bun. De asemeni şi negrul din cărbune de stejar. Cărbunele de desen (fusain) este bun pentru a dobândi nuanţe foarte plăcute de cenuşiu. E şi o culoare foarte solidă (cu var).

Unele culori, ca *Terra verde Veronese* sau *negrul* se amestecă greu cu apa, deaceea vom freca aceste prafuri întăi cu puţin alcool şi apoi adăugăm apa. Culorile derivate din păcură (anilinile) trebuesc întrebuinţate cu mare prudenţă şi întotdeauna controlate în var. Aceste culori sunt infinit de multe şi atrag pe pictori. Unele experienţe au dat rezultate destul de bune, mai cu seamă fiindcă găsim culori, care sunt căutate pentru «*fresco*», unde nu putem întrebuinţa anumite culori roşii, cum este *garance* (Krapp) şi le înloçuim cu *Heliu* roza saú *Heliu* roşu, pentru interioruri. Tot aşa nu putem lucra în var cu albastru de Prusia şi-l înlocuim cu *Indantrenblau*. Culorile de *cadmium* trebuesc bine controlate căci sunt deseori faşificate cu chrom, care nu rezistă bine în var.

Culorile se pregătesc pentru pictura în fresco, frecându-le bine pe piatră şi punându-le în pahare

cu puţină apă curată. Numai când vom lucra, vom întrebuinţa din aceste culori din pahare amestecându-le cu *apă de var,* căci altfel nu vom obţine aderenţă suficientă. Această apă de var o vom avea întotdeauna alături. Când avem nevoie, pentru lucrări mai mari, monumentale, de cantităţi suficiente, vom amesteca tonurile dorite (pentru carnaţie, fonduri, etc.) cu apă simplă în recipiente, nu însă cu apă de var, căci altfel pierdem culorile amestecate, care se usucă şi nu mai sunt bune. Dacă dorim o tonalitate mai deschisă se va pune în culorile amestecate o mică cantitate de var. Natural că prin aceasta se măreşte şi aderenţa culorii. Culorile uscându-se, se deschid, unele din ele chiar foarte mult, cum sunt Ultramarinul, Terra verde şi Ocrul deschis. Se va avea în vedere, în cazul unei prea puternice impresii cauzate de o culoare preponderentă, a se diminua aceasta prin intercalarea unor figuri sau ornamente mai mici, fără a se acoperi totul cu o supra-culoare, căci riscăm a avea tonuri prea grele.

*

Trebue să fim foarte atenţi când începem cu pictura pe perete. Tonurile puse dimineaţa se usucă altfel decât cele puse spre seară. Nuanţele puse târziu se usucă mult mai închis. Mai cu seamă retuşele făcute a doua sau a treia zi, când socotim că tencuiala este proaspătă încă, se usucă de multe ori în mod cu totul nearmonios. (Artistul cu experienţă va găsi un mijloc (prin sclivisire) pentru a ocoli aceste dificultăţi. Trebue să ne ferim de a întrebuinţa exagerat apă de var la suprafeţele mai

mari, cu tonalități închise, căci se pot produce pete care strică efectul dorit. Sunt culori care nu se leagă așa de bine cu peretele și deaceea trebuesc puse mai din vreme. Aceste culori sunt galbenul de Neapole, Cadmium-Orange, Coeruleum albastru, verdele Cobalt, negrul și Terra Pozzuoli. Culorile nu trebuesc puse prea pastos, mai cu seamă la tonuri închise. Natural că se poate lucra mai pastos, dacă punem albul de var.

*Pensulele de întrebuințat în «fresco* sunt acelea făcute din păr de porc (cu părul mai lungueț). Pentru conturare, se întrebuințează pensule cu păr lung și moale, zise «schlepper . Toate pensulele se vor pune mai înainte în apă de var. Vopseaua se ia cu vârful pensulei stoarse de apă de var.

*

In timpul lucrului la lucrări monumentale, mai cu seamă la tavane, cupole, etc., este bine a se uita mai des, de jos, la efectul realizat, căci în multe cazuri va fi nevoie de schimbări și de armonizări la culoare, care poate este prea puternică sau prea slabă ca efect. Trebue să avem întotdeauna în vedere o simplificare în exprimarea noastră și căutarea unui rezultat cu efecte plane. Să nu tindem la o modelare exagerată. Efectele nu prea armonioase prin prea puternica exprimare parțială se pot remedia relativ ușor prin trecerea cu un burete îmbibat cu apă de var, peste peretele, care cere un efect liniștitor. Să fim, apoi, atenți ca în timpul lucrului să nu lucrăm cu pensula plină de apă de var, ci s'o stoarcem ușor, căci prea multă apă produce pete supărătoare.

Legătura culorilor cu peretele se face în scurtă vreme, ceeace face că nu putem continua lucrul decât, a doua zi, pe tencuiala proaspătă, adăugită. Acest fapt însă, nu trebue să ne facă să credem că stratul de «*fresco*» este uscat. Aceasta nu e decât *pedeasupra* uscat. Numai, după două luni şi uneori, după mai mulţi ani el se poate considera uscat. In «*fresco*», culorile se usucă mai deschis, însă trebue considerat faptul, că nu putem să ne dăm seama până la ce grad ajunge această schimbare de tonuri, în mai deschis, decât numai după câteva luni. In mod practic, recomand, să se întrebuinţeze o placă de ipos pe care se pun toate culorile disolvate în pahare, şi se notează nuanţele cu numele lor, aşa că ne putem da sama cu uşurinţă despre schimbarea tonurilor, după uscarea lor.

*

Se găsesc la *Pompei* picturi lucrate pe diferite fonduri colorate, pe alb, galben, roşu, albastru şi negru. Multe din cele cu tonuri deschise sunt, cu siguranţă, «*fresco-uri*» adevărate, însă găsim şi multe picturi lucrate în «*fresco secco*», caseină, etc. Găsim şi părţi din picturi acoperite cu un strat subţire de ceară, ceeace ne face poate să credem că avem în faţa noastră pictură în encaustică, pe când de fapt, nu sunt decât metode de a prezerva unele culori de contactul aerului (pentru cinabru). Pe un ton local, vedem forma pronunţându-se cu mai mare tărie şi contur, punându-se în umbră terra verde. Planurile sunt netezite şi în multe locuri se găsesc culori puse pastos. Pentru noi, cei de astăzi, este surprinzător, cum de au putut lucra



*MASACCIO,* Portretul unui tînăr.

aceşti Pompeieni, suprăfeţe aşa de întinse, fără ca să putem găsi legătura straturilor alăturate de mortar. Explicaţia o găsim în ceeace ne spun mult meritosul pictor german A. Kaim, care s'a ocupat aşa de mult cu chestiunile materialelor şi controlarea materiilor colorante. Incercările lui au dovedit că tencuielile puse în diferite straturi, au menţinut umezeala prin presarea acestor straturi sau prin baterea tencuelei cu lemne late. Straturile nu trebuesc puse prea umede. Acest fel de a trata peretele permite de a lucra mai mult timp, şi pictorul Kaim a constatat, că nu se face priza culorilor decât după 2 săptămâni, chiar la o temperatură foarte călduroasă, cum ar fi aceia a lunii Iulie.

Pompeienii amestecau culoarea neagră cu caseină. S'a mai găsit, după cum spune pictorul Raehlmann, că se amestecau culorile, foarte des, cu praf de marmoră, cum şi straturi de praf de piatră cu albuş de ou, pe care se punea stratul colorat. S'a constatat, că nu toate lucrurile pompeine erau resistente şi că multe nu erau făcute aşa. Cum ne povesteşte Vitruviu, marele arhitect roman din antichitate, vedem din scrierile lui, felul de a prepara tencuiala. Se aplica pe peretele bine udat, 6 straturi de mortar făcut din var şi nisip. Acest nisip era în primele straturi, mai groscior şi, în straturile următoare, mai fin. Aceste straturi se puneau succesiv, când erau încă proaspete. Ultimile straturi primeau praf de marmoră în locul nisipului. La aceste picturi se observă un fel de luciu şi mulţi s'au căznit să aplice acest aspect sticlos. Unii au spus, că acest luciu s'a obţinut amestecându-se săpun în tencuială, aşa cum se face

la stucca lustro. Pictorul Kaim însă a dovedit că acest luciu s'a obţinut prin simpla şi multa netezire a zidului, fără nici un fel de alt material adăugat. S'a mai constatat de pictorul Ludwig, că bucăţi de *fresco* , abea scoase din adâncimi întunecoase, care păreau proaspăt pictate, au pierdut după câteva zile, la lumină, toată vigoarea şi păreau cenuşii, aşa că nu toate zugrăvelile aveau soliditatea aşteptată. Se găsesc şi la noi, mai rar pe la unele biserici, pereţi pictaţi, foarte neteziţi şi cu un fel de luciu. Mai des se vede acest lucru în nordul Italiei şi în Tirol, unde acest sistem s'a practicat până în zilele noastre. Zidarii italieni cu multă experienţă spun că acest puternic luciu se obţine numai prin călcarea peretelui cu fierul fierbinte, prin presarea puternică şi rularea deasupra cu o sticlă în felul unui tăvălug. Se spune că se picta după obţinerea luciului. Ca var, se întrebuinţa var din Dolomiţi, adică var slab. Se mai spune, că întrebuinţarea varului slab este favorabil încetinirii întăririi şi peretele devine foarte des şi tare. Alţi pictori au obţinut acest luciu prin adăogirea laptelui slab (smântănit) la tencuiala amestecată cu materiile colorante; cu fierul cald şi oarecare presiune se obţine un frumos aspect de luciu.

In preţioasa sa carte despre materiale întrebuinţate la pictură a profesorului Dörner, găsim indicate multe din cercetările făcute de diferiţi pictori sau savanţi, din care vedem câte studii fac artiştii conştiincioşi pentru a desluşi atâtea probleme, care ne-ar putea lumina şi conduce într'un aşa de greu meşteşug. In legătură cu «*fresco*», este pictura pe peretele *uscat, bine uscat* şi se chiamă pictura «*in secco*».

*

Această technică a «*fresco*-ului» adevărat este caracterizată prin continua tensiune, în timpul lucrului, la care este supus pictorul, fiindcă nu are disponibil decât câteva ore de lucru, mai mult sau mai puţin, o zi. Graba continuă, o zi după alta sé lucrează intensiv, adăogându-se tencuiala şi întinzându-o la nivelul precedentei cu o mare băgare de seamă. Tencuiala pusă este supusă la schimbărĭ care depind de timpul când a fost aşezată şi care influienţează aspectul culorilor, cauzând efecte caracteristice.

In trecut, se pare, că nu se întrebuinţa cartonul, căci la Bizantini, la Cimabue, la Giotto, până la Masaccio, nu putem constata acest mijloc de înlesnire a muncei, însă aceasta cauzează o inevitabilă pierdere a spontaneităţii. Cu toată genialitatea lui Masaccio, nu putem trece cu vederea unele neglígenţe isvorâte din graba cu care a lucrat în tehnica «buonului *fresco*». Tocmai pentru a putea da un rezultat mai bun şi a proceda cu mai multă conştiinciozitate pictorii au fost nevoiţi a pregăti cartoanele şi a studia totul până în cele mai amănunţite aspecte. Este adevărat că procedeul fără carton lasă pe pictor cu totul liber şi nu-l leagă în lanţuri. El poate să se exprime liber cu pensula, poate să se folosească de linii fericite în ritmul compoziţiei, executată spontan şi folosindu-se prospeţimea şi transparenţa unor suprafeţe colorate. Toate aceste foarte preţioase avantaje, le poate avea un pictor stăpân pe meşteşug. El poate obţine uşor efecte de transparenţă care ne încântă. Nu trebue să pierdem din vedere că executarea imen-

selor suprafeţe fără cartoane sunt pentru noi cei de astăzi lucruri uimitoare şi nu le putem explica decât prin faptul că cei vechi stăpâneau meşteşugul într'un chip nebănuit.

Cercetătorii spun că frescele lui Giotto nu sunt decât în parte «*fresco*-uri» adevărate, aşa cum de altfel sunt multe «*fresco*-uri» din vechile noastre biserici, adică, pe un fond de fresco adevărat, pictat sumar, se lucra în fresco secco sau în tempera, pentru a complecta toate detaliile. Inconvenientul acestei metode de a executa lucrări în două tehnici, pe fond proaspăt şi uscat, se vădeşte în lipsa de rezistenţă a culoarei suprapuse în «*fresco secco*», sau în «*tempera*». Acele culori, în picturile lui Ciambue, Giotto, etc., puse deasupra adevăratului «*fresco*», s'au cojit şi au căzut ca praf de pe pereţi. Din contra, primul strat, pictura lucrată în «*fresco*» adevărat a rămas luminoasă şi foarte rezistentă. Mai trebue să observăm că întrebuinţarea cartonului este bună atât timp cât pictorul cunoaşte bine meşteşugul şi nu devine sclavul unui carton făcut, nu la faţa locului, ci în atelierul lui, departe de spaţiile mari, pe care trebue să le decoreze. Cel mai avantajos procedeu, după mine, este, a se schiţa compoziţia pe perete cu o pensulă lungă. In acest chip vom fi nevoiţi să ţinem seama de legătura picturei cu arhitectura. Aceasta, dacă avem însuşiri de decorator.

Desigur că procedeul «*fresco*-ului» inspiră mai mult pe artist, decât ori care altă tehnică. Tradiţia libertăţei în executare a continuat un timp. Pe urmă, însă, cu exagerata întrebuinţare a cartonului şi întrebuinţarea ajutoarelor la executarea imenselor fresce, exprimarea în spiritul de artă a dimi-



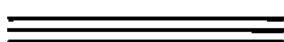
*MASACCIO*, Sfânta Treime (detaliu).

nuat. Pictura murală a devenit o decoraţiune, o copie a cartonului, lucrându-se schematic, umplând spaţiile cu culoare. Numai în schiţe sau indicaţiuni se mai constată acel spirit în exprimare.

Cred că tehnica «*fresco*-ului nu se poate învăţa în academie, ci într'un atelier unde de fapt se lucrează mereu în mod practic. Trebue insistat ca elevul să lucreze mult şi să ţie minte cât mai mult de ceeace vede, forme şi figuri, pentru a le putea reda liber pe tablou sau perete. Cum am mai spus, se cere o simbolizare sau stilizare a lucrării destinate picturii murale sau a picturilor cu tendinţe de simbol. Această stilizare nu poate avea loc, dacă se stilizează aspectele naturei în mod mecanic. Se poate simboliza, adică stiliza, dacă, în mod firesc, prin creaţiunea artistului se ajunge la expresiunea dorită. Opere de artă se nasc din mâna artistului şi misterul creaţiunei nu poate fi explicat. Pictorul, ca şi mozaistul, trebue să cunoască adânc meşteşugul. Intrebuinţarea ajutoarelor şi ucenicilor, nu-l scuteşte de a face personal tot ce este esenţial în lucrarea sa. Invăţământul în artă, în timpurile clasicismului grecesc, ne arată că acest învăţământ era foarte pedant şi legat de studiul şi copierea naturei. După stăpânirea formelor deabea artiştii se exprimau liber şi puteau ajunge la rezultate care uimesc posteritatea. Când vedem ce poate arta contimporană, ne cuprinde o durere, constatând cât de ridicole sunt pretenţiile atâtor neputincioşi şi nu putem găsi explicaţia acestei stări de lucruri, decât în faptul că sunt complect ignoranţi sau lipsiţi de inteligenţă.

In pictura monumentală a bisericelor din trecut, trebue atras atenţia că decorul nu se prezenta

așa cum îl vedem astăzi, în exterior necolorat și în interior foarte deteriorat. Erau splendid colorate. Scopul artistului era să creeze un spațiu supranatural. Cantitatea de lumină, care pătrundea în interiorul bisericei, era bine stabilită pentru a produce acel aspect mistic care face ca gândurile noastre să se ridice în sfere depărtate de viața reală.



## 2. PICTURA «IN SECCO» (PE TENCUIALĂ USCATĂ).

Peretele se prepară mult înainte de începerea decorării lui. El trebue să fie bine uscat, adică să fie în interiorul tencuelei uscat. Controlul peretelui se face aplicându-se o foaie de gelatină cu un linial şi se va observa dacă foaia de gelatină se sbârceşte (sau se rulează). Trebue bine examinat peretele pe care lucrăm. Un perete defectuos, care se cojeşte, trebue făcut din nou. Găurile din perete se vor astupa cu mortar de var, udându-se bine. In nici un caz nu se va întrebuința ipsos. La un perete vechiu, bine uscat, este recomandat a se sgâria bine suprafaţa cu o perie de oţel; aceasta se face pentru îndepărtarea pojghiţei dela suprafaţă şi pentru a uşura aderenţa culorilor. Se va uda bine zidul, sau spoi peste tot cu lapte de var. Se poate lucra pe peretele udat, sau pe suprafaţa uscată. Se poate lucra cu toate culorile pe care le întrebuinţăm la «*fresco*» adevărat. Varul curat, se freacă bine şi se usucă. La întrebuinţare, se va freca din nou şi se va amesteca cu puţină caseină sau cu emulsiune de ou, pentru ca să adere mai bine. O serie mult mai mare de culori se poate folosi la «*fresco secco*», dacă întrebuinţăm tempera de caseină sau de ou. In această tehnică, însă, diferenţele de ton sunt mai mari la uscarea culorilor decât la «*fresco*» adevărat. După câteva zile se vor putea face eventuale retuşeri.

## 3. PICTURA CU CASEINĂ.

Această technică este cunoscută din antichitate şi o putem constata la lucrările Egiptenilor, la Greci, cum şi la Romanii pompieni. Materialul întrebuinţat este brânza de vacă proaspătă, albă, care a fost smântânită şi care se freacă pe piatră, adăogându-se aproximativ a cincea parte var stins. La atingerea varului cu brânza se produce o materie lichidă de consistenţa smântânei. Caseina aceasta este cleiul cel mai puternic pe care tâmplarii îl întrebuinţează la lipirea lemnului destinat mobilierului şi mai cu seamă la lemnul expus la umezeală. Se poate întrebuinţa şi var nestins, care poate da o soluţie mai puternică, însă se pot ivi inconveniente, dacă brânza n'a fost bine frecată şi bine amestecată cu var (în formă de praf). La această caseină, foarte puternică, cleioasă, trebue adăogit apă (aproximativ 4 părţi apă). Se poate subţia mai mult cu apă pentru a obţine tonuri foarte uşoare. Trebue însă să se controleze tonul pus, a doua zi, când culoarea este uscată, pentru a vedea dacă nu se şterge.

Dacă se face exact această emulsiune, putem fi siguri că vom obţine o mare aderenţă a culorilor, căci tonurile suprapuse formează o materie compactă cu varul zidului. Caseina întrebuinţată devine tare ca piatra. Aspectul culorilor, după uscare, este mai crud decât materia colorată făcută



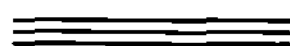
*GIOTTO*, Portret

*[pictură murală în Capela Bardi (Santa Croce, Florența)]*

cu tempera de ou. Pictura cu caseină este foarte rezistentă şi nu este solubilă în apă. Ea dă aspecte foarte luminoase. Şi la prepararea unui tablou care va fi lucrat în urmă cu uleiu, se întrebuinţază ca substrat tempera de caseină, pe care mulţi pictori o preferă, în acest scop, picturei cu tempera de ou. Se poate lucra şi cu caseină făcută cu amoniac, care este destul de bună, însă nu aderă aşa de bine ca caseina de var. Se mai întrebuinţează emulsiune de caseină pentru un amestec cu culori de ulei. Acestea, mai cu seamă, «blanc-d'argent-ul», devin mai puţin grase şi mai consistente. Caseina, făcută din brânză şi var, este cel mai rezistent material pentru pictură «*in secco*». Chiar în aer liber, lucrări nu prea expuse se pot păstra mult timp. Dacă se lucrează pe suprafeţe pe care s'a dat cu lapte de var, se pot obţine tonalităţi admirabile. Pe suprafeţe uscate, se recomandă a se lucra în straturi foarte subţiri. Culorile, în formă de praf, acelea care servesc şi pentru «*fresco*», se vor freca bine pe piatră cu apă, obţinându-se o pastă groasă şi, pe urmă, se amestecă cu caseină subţiată, adică în proporţie de circa 4 sau 5 părţi apă la soluţia de caseină.

Un procedeu, care seamănă cu fresco, constă în executarea unui desen puternic cu caseină pe fond uscat. Deasupra, se dă un strat cu lapte de var. Se poate lucra în diferite maniere: în liniuţe, în pete, etc. Prin acoperirea cu lapte de var se produc frumoase tonuri de gris. Pe aceste tonuri se pun culori în felul aquarelei şi se pot obţine efecte frumoase. Când se lucrează suprafeţe mai mari este bine a se proceda treptat. Aşa de pildă, se va acoperi cu lapte de var numai capul unei fi-

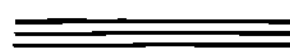
guri şi se va pune culori pe acest fond încă ud; — pe urmă se va continua până la terminarea lucrării. Trebue lucrat repede, căci stratul cu lapte de var rămâne ud numai aproximativ 20-30 de minute. Trebue să fim atenţi, ca să nu exagerăm cu revenirea şi acoperirea cu multe straturi de caseină. Aceasta poate cauza crăpături în culori. La retuşări pe «fresco› se procedează în liniuţe, căci altfel caseina va apare prea greoaie. Caseina se întrebuinţează cu folos pe fond tare. Pe fond flexibil, cum ar fi pe pânză, se va picta numai cu caseină subţire, bine diluată.



## 4. PICTURA CU GĂLBENUŞ DE OU.

Această technică a fost mult întrebuinţată de primitivi, care reuşeau acele tablouri pe planşe cu aspecte foarte luminoase şi de un desen pur. Trăsătura pensului cu culoarea gălbenuşului de ou este caracterizată prin linii precise şi aceste contururi nu pot fi confundate cu acele executate în altă technică. A fost mult întrebuinţată în trecut pe zidul uscat.

Cu un burete înmuiat în gălbenuş de ou diluat se acoperea toată partea zidului, ca un fel de preparaţie. Culorile le amesteca bine cu apă, la urmă, punându-se o parte culoare şi o parte gălbenuş de ou. Se poate mări efectul armonios al lucrării dacă lucrăm pe un fond dat cu lapte de var şi dacă adăogăm puţin var la fiecare culoare. Acest procedeu dă rezultate frumoase şi asemănătoare cu «*fresco-ul*» adevărat. Culorile uscându-se devin foarte tari.



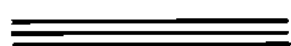
## 5. ENCAUSTICA.

*Encaustica* se chiamă technica cu culori de ceară, care se fixează pe suport, cu ajutorul căldurii. In antichitate, la Greci şi la Romani, se folosea acest procedeu pentru pictura panelelor (planşe). Ceara, amestecată cu materia colorantă şi încălzită, se aplica cald pe planşă, se întindea cu instrumente speciale şi se netezea cu fiare foarte încălzite. Această technică are nepreţuite avantaje, căci ceara are calitatea de a nu se îngălbeni şi nu este atinsă de apă. (Aceste picturi au un farmec deosebit). Mai are marele avantaj de a nu se oxida în legătură cu oxigenul aerului, cum se întâmplă cu uleiurile grase. Nu s'au dovedit schimbări chimice în resturile culorilor de ceară. Unii pictori afirmă că encaustica este ideală şi pentru exterior.

Culorile se pun în mici recipiente şi sunt ţinute mereu calde, căci se poate întâmpla ca culorile la prea mare căldură să se desfacă de ceară. Unii pictori adaogă răşină, pentru exterior, şi ulei de nucă pentru interior. Sunt multe contraziceri (desigur că au rezultat multe inconveniente) cu privire la aceste technice, cauzate de o insuficientă aplicare a sistemului de urmat. Se recomandă a se întrebuinţa, în interior, o ceară care are un grad mai mare la topire şi care se chiamă «*cera punica*». In

acest caz, se vor putea mai uşor curăţa pereţii care au suferit de funingine.

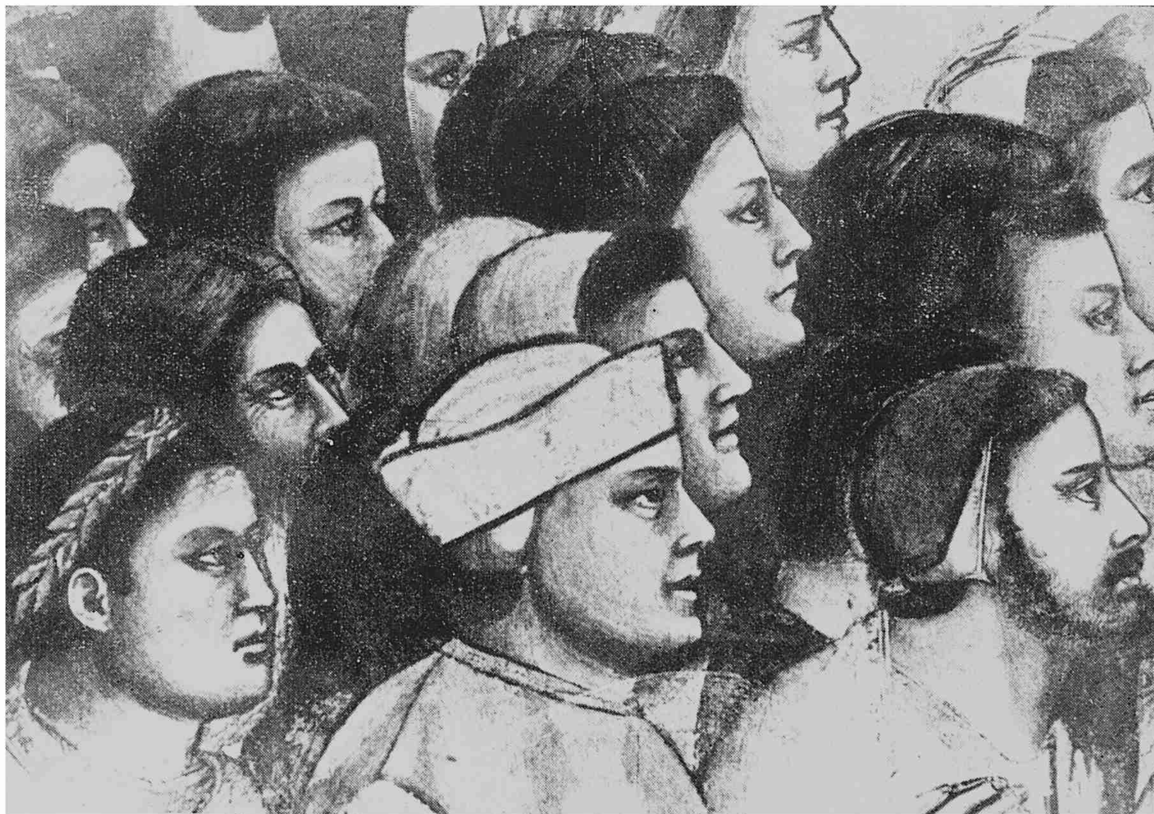
Se întrebuinţează, încă din antichitate, balsame lichide sau ulei de terpentină în care s'a topit ceară cu materii colorante. Aspectul mat al acestor picturi se poate transforma în aspect uşor luciu, dacă frecăm suprafaţa cu o cârpă. Adăogirea uleiului dă rezultate puţin estetice. Nu recomandăm pictura de ulei pe perete.



## 6. PICTURA CU CLEI.

a). — *Tempera cu clei animal.* Leonardo da Vinci ne spune în scrierile sale să preparăm pânza cu clei (clei de animale, pe care îl întrebuinţează lemnarii) şi pe această pânză să pictăm cu culori frecate numai cu apă. Procedeul acesta, deşi nu ni se pare prea solid, va putea fi întrebuinţat la pictura decorativă. Pictura cu clei se întrebuinţa mai mult în trecut, culorile amestecându-se cu alb: se făcea un fel de «*gouache*». Intâmpinăm piedici la zugrăvirea cu clei, datorită inconvenientului că culorile se îngroaşă din pricina cleiului, care se întăreşte. De aceea zugravii pun oţet care are însă şi el inconvenientul că influenţează asupra culorii cum am arătat mai sus.

Cleiul animal, de care vorbeşte Cennini, făcut din pieliţele peilor de capră sau de miel, se întrebuinţează la miniatură. Nu se recomandă cleiul făcut din peşte. Culoarea făcută cu clei animal, procedeul obişnuit de zugravi pentru decoraţiuni, se face în modul următor. Se pune într'o oală 50 gr. clei într'un litru de apă. Aşezăm această oală într'o altă oală mai mare, încălzind încet până când cleiul s'a topit. In acest lichid subţire de clei, încă călduţ, turnăm praf de humă albă, caolin sau cretă amestecând bine. Culorile vor fi frecate bine, întâi cu apă, însă compact, şi pe urmă cu soluţia de clei amestecând de data aceasta totul bine. Prin adăogirea materiei solide, caolinul sau creta (nu însă



*GIOTTO*, Judecata din urmă (detaliu)

*[frescă în Capella degli Scrovegni (Padova)]*

ipsos), se obţin tonalităţi solide, care acoperă bine şi nu produc pete. Zugravii au obiceiul să pregătească peretele cu săpun, pentruca culoarea să prindă mai bine.

b). — *Procedeul cu făină de secară.* Pictorii decoratori întrebuinţează la lucrări de dimensiuni mari făină de secară disolvată în apă. Ei pun 125 grame de făină de secară în apă caldă (50 centimetri cubi). Adaogă 100 centimetri cubi de apă rece, amestecă şi pun 300 centimetri cubi de apă clocotită. Mai adaogă 125 centimetri cubi de ulei de in fiert şi, mai târziu, 100 centimetri cubi de apă rece şi iar 125 centimetri cubi de ulei de in fiert. La nevoe, se întrebuinţează acest lichid adăogând atâta apă câtă trebue.

c). — *Emulsiune cu ceară.* Această emulsiune se face din ceară albă de albine cu apă şi carbonat de amoniu: ceara albă curată (25 gr.) se topeşte în 250 centimetri cubi de apă clocotită. Se iau 10 grame de carbonat de amoniu amestecat cu puţină apă şi se adaogă la ceară, obţinându-se prin acest procedeu o fierbere. Se amestecă mereu până când nu se mai observă această fierbere, şi lichidul se răceşte. Se recomandă a se întrebuinţa apă de ploaie pentru o mai bună reuşită a emulsiunei. Lichidul obţinut este albicios, nu se strică. Era cunoscut şi în vechime, mai cu seamă de pictorii de icoane bizantini. Această emulsiune cu ceară se poate foarte bine amesteca cu verniuri, uleiuri grase, cu terpentin veneţian, cu clei sau gelatină, cu diferite emulsiuni de tempera, cum sunt caseina, oul sau guma de cireşi.

Tehnica emulsiunei cu ceară dă rezultate de o luminositate extraordinară, mai cu seamă pe

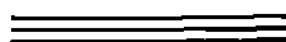
planşetele preparate cu fonduri albe. Se poate arde cu fierul cald, pictura făcută. Se poate obţine puţin luciu prin frecare uşoară cu o cârpă sau cu o perie. Mai avem posibilitatea a obţine o emulsiune, topind ceara în ulei de terpentină (3:1), şi amestecând gălbenuş de ou sau caseină.

d). *Pictura cu Wasserglas.* Exista o tehnică picturală cu clei mineral format dintr'o compoziţie numită Wasserglas şi care este compusă din silicat de potasiu. Acest Wasserglas trebue să fie un Kaliwasserglas. Amestecat cu var stins, magneziu şi oxid de zinc, dă silicaţi cari nu sunt solubili în apă şi se întăresc. Acest Wasserglas care lipeşte, se amestecă cu prafuri colorante, cari au fost mai înainte frecate cu lapte, căci altfel am avea dificultăţi la întinderea culorilor. Materiile colorante sunt foarte puţine la număr.



## 7. TECHNICA ZISĂ „SGRAFITTO“.

Se pregăteşte peretele ca şi pentru «*fresco*» şi, în ultimul strat de tencuială proaspătă, se amestecă culoarea aleasă, formându-se o materie colorantă pe care, fiind încă udă, vom da de două sau trei ori cu lapte de var. Când fondul a tras suficient, facem pauzarea desenului şi, pe urmă, radem cu cuţitul anumit, cu tăetura înspre afară pentru a obţine efecte în două culori. Se poate face şi cu mai multe straturi colorate, pe care se lucrează cu caseină sau în fresco. Trebue însă lucrat foarte repede, căci avem numai câteva ore la dispoziţie.



## 8. PICTURA IN «TEMPERA».

Această technică se caracterizează prin amestecul substanţelor oleioase cu apa, din care rezultă un lichid lăptos. Acestui amestec i se spune emulsiune. Există emulsiuni naturale şi emulsiuni artificiale, cum sunt emulsiunile făcute cu cleiuri din plante, gumi, etc. Aceste amestecuri artificiale nu sunt aşa de bune şi rezistente pentru pictură, aşa că ne vom ocupa numai cu emulsiunile naturale: ouăle, laptele, vârfurile plantelor tinere de smochine, etc. Amestecurile făcute cu emulsiuni naturale sunt foarte rezistente şi pe suporturi grase chiar. Aceste emulsiuni naturale devin insolubile în apă, după câtva timp. Culorile se usucă repede, ceeace favorizează procedeul în timpul lucrului. O bună tempera se face prin emulsiune cu uleiuri grase, care se usucă bine (uleiuri de in, verniuri de ulei şi verniuri din esenţe de răşină). Se mai fac şi cu emulsiuni de ceară. Trebue să ne ferim de a întrebuinţa prea mult uleiuri grase. Tempera prea grasă are inconvenientul picturei de uleiu. Constatăm, tot aşa ca la uleiu, că pictura arată crăpături, se îngălbeneşte, sau chiar se înegreşte, dacă au fost exagerate materiile grase. Nu trebue adaosuri de sicative. Toate materiile cari pot ajuta la solubilitate în apă, trebuiesc evitate. Astfel, mierea, siropul, săpunul sau glicerina.

a). — *Tempera de ou.* Pentru a obţine o bună emulsiune de tempera de ou, se pun treptat substanţele într'o sticlă curată (sau cum experienţa ne învaţă, într'o sticlă care conţine un verniu sau lac). Vom pune deci: 1) Un ou proaspăt întreg, adică gălbenuşul cu albuşul în sticlă, scuturând bine, ca albuşul să se amestece cu gălbenuşul. 2). — Aceeaşi măsură cât cuprinde un ou întreg, adică cât o ceaşcă de cafea, va servi ca să măsurăm cantitatea de ulei de in fiert şi verniul de damar în egale cantităţi, adică câte o jumătate de ceaşcă uleiu de in şi jumătate verniu de damar sau de mastic. Aceste două măsuri de ou şi materii grase le vom amesteca cât mai bine în sticlă şi, pe urmă abia, vom pune două măsuri de apă şi vom amesteca bine, obţinând un lichid gălbui lăptos, care este tempera de ou. Dacă vom observa exact cele indicate, vom obţine, fără greş, o emulsiune excelentă, în toate privinţele. Fiind vorba de un lichid care conţine ou, vom adăoga la urmă, amestecând bine, o linguriţă de oţet de vin, pentru a preîntâmpina o eventuală descompunere, dacă nu se întrebuinţează curând preparatul. Trebue să observăm că adaosul de oţet, mai cu seamă în cantităţi prea mari, cum au obiceiul să facă mulţi zugravi, este dăunător, căci oţetul atacă unele culori ca ultramarinul şi-l face cenuşiu (tocmai această culoare, care şi aşa ne dă multe necazuri). Culorile de tempera din comerţ nu sunt recomandabile, fiindcă sunt făcute fără ou, cleiuri, miere etc. (Tempera făcută cu ou nu se poate conserva mult timp, şi nu convine comercianţilor să ţie în depozit astfel de mărfuri).

O bună tempera de ou se amestecă bine în orice preparaţie de apă, şi se caracterizează prin aspectul trăsăturii cu pensula pe o foae de hârtie, unde nu rămâne margine de grăsime, deşi emulsiunea conţine o parte de ulei. Tempera de ou se poate face mai grasă, dacă punem mai mult ulei de in fiert decât verniu de damar sau mastic; şi, invers, mai slabă, dacă punem mai mult verniuri. In orce cáz, trebue bine observat să nu se pună apă, decât la urmă, adică după ce am amestecat oul cu uleiul şi verniul. Recomand, în mod special, ca oul să fie proaspăt.

Dacă trebue să pictăm cu tempera, pe fond de aur, atunci vom pune în emulsiune, o soluţiune cu piatră acră (alaun) în proporţia de 1: 10 apă. Conservarea emulsiunei pentru un timp limitat se face în sticle bine închise, ţinute la întunerec şi la răcoare. Este mai bine a se face tempera de ou mai des, în mai mică cantitate, pentru a nu lăsa aceste lichide, care conţin ou, să putrezească. Recomandaţia de a se pune, chiar foarte puţin oţet, nu este tocmai de urmat, deoarece oţetul are o influenţă asupra ultramarinului, chiar în foarte mică cantitate, şi-l decolorează. Trebue să scuturăm bine sticla cu emulsiune, căci părţile uleioase din lichid au tendinţa să se urce la suprafaţă. Vom face acest lucru întotdeauna, când vom întrebuinţa lichidul.

Acest procedeu cu emulsiune de ou se cunoaşte din antichitate şi este foarte rezistent, în aşa fel încât pensulele şi paletele trebuesc spălate după lucru, căci tempera aceasta se usucă şi devine foarte tare.

Un pictor care într'adevăr iubeşte meşteşugul



*ARTĂ ITALANĂ*, Portret de apostol.
*(pictură murală, sec. XIV).*

va fi fericit să se folosească de technica temperei cu ou pentru multiple întrebuinţări. După arătările mele practice, va putea obţine efecte nebănuite în combinaţia cu technica picturei în ulei. Mai cu seamă, în pictura icoanelor, pe o preparaţie cu tempera şi, deasupra, în tonuri transparente, cu pictura în uleiu sau răşină, se vor obţine minunate rezultate. Şi la pictura profană, în afară de pictura monumentală, la studierea portretelor sau a compoziţiilor, la redarea frăgezimei florilor, etc. această tempera aduce un preţios ajutor. Este foarte greu de explicat cum se obţin aceste tonalităţi minunate, dar desigur se pricepe uşor, când se întrebuinţează practic procedeul. Dibăcia pictorului, priceperea, mânuirea pensulei şi a cuţitului de paletă cu o mână foarte uşoară, punându-se culori semi-transparente pe alte tonuri lucrate în tempera de ou, dă rezultate care înbărbătează mult pe pictorul executant [1]).

b). — *Tempera cu albuş de ou.* Acest procedeu se întrebuinţa în evul mediu pentru pictura pe pergament, pentru miniature la cărţi bisericeşti etc. Se amesteca albuşul de ou cu apă cu miere sau cu gumă arabică. Călugărul Teofil, în secolul XII, vorbeşte de întrebuinţarea albuşului, care a fost bătut în spumă, pentru a se picta cu culoare albă. Această tempera cu albuş de ou are inconvenientul că crapă uşor şi de aceea este întotdeauna bine a se adăuga ceva gălbenuş, pentru a o face mai flexibilă. Dacă dorim să obţinem o culoare mai pastoasă, ceeace nu găsim la culorile cu albuş de

1). Se prepară culorile în cantitate suficientă pentru o zi de lucru. Prafurile se freacă pe piatră cu emulsiune de ou subţiată cu apă.

ou, atunci trebue să amestecăm albuşul cu piatră acră (alaun). Se va dizolva o parte alaun în zece părţi apă, 1 × 10. Din această soluţie se va pune ½ din cantitatea de albuş, amestecând bine, şi întrebuinţând-o ca adaus la culorile din tub, cumpărate în comerţ. Trebue să ştim că piatra acră schimbă culoarea ultramarinului, aşa că sântem nevoiţi a folosi, ca albastru, cobaltul.

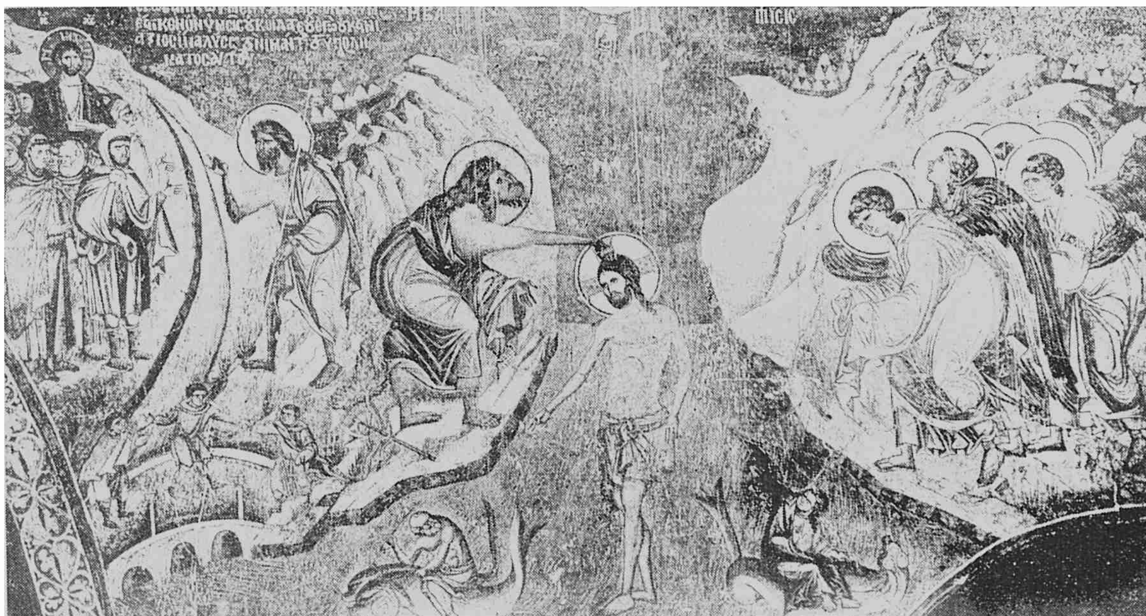
c). — *Tempera cu clei din plante.* Aceste emulsiuni nu au durabilitatea celor precedente şi pot fi considerate ca emulsiuni artificiale. Ele sunt solubile în apă şi nu se pot amesteca bine cu materiile grase, cum putem constata la emulsiunile aşa zise naturale. Tempera cu gumă arabică este solubilă în apă. Se deosebeşte de răşină şi nu se leagă cu uleiuri grase sau eterice. Guma arabică în formă de praf se pune încetişor, în apa fierbinte, în proporţie de una parte gumă la două părţi apă (1 × 2). Această formă concentrată, se amestecă, cu puţină dificultate, (această emulsiune de gumă arabică cu uleiuri), aproape aşa ca şi la tempera cu ou. Pentru a se face să prindă (adere) culoarea făcută de emulsiune de gumă, — pe un fond gras, va fi nevoe să frecăm suportul cu o cârpă îmbibată cu fiere de bou, sau spirt de salmiac, sau mai simplu, cu cartofă crudă, pentru a scoate din fondul suportul grăsimea pe care o conţine.

Avantajul acestui procedeu consistă în faptul că toate culorile capătă o tonalitate foarte deschisă, şi un caracter de pastel. Trebue să observăm că se recomandă a se folosi culorile, cari conţin pucioasă, cu emulsiune de gumă arabică, pentru a nu altera tonalitatea. Aceste culori sunt ultra-

marinul, cinabrul (vermillonul) sau cadmium. Culorile obişnuite de aquarelă sunt făcute cu gumă. Se pune guma de traganth în apă sau alcool, ca să se umfle şi, în urmă, se pune apă suficientă. Acest traganth muiat se trece printr'o cârpă. Proporţia de apă: 96 părţi şi 4 părţi traganth.

Cu guma de traganth se face pastel. Guma obţinută din copaci din cireşe, vişine, caise sau prune, se întrebuinţează la facerea de emulsiuni în felul celor precedente.





*PROTATON* (Caries), Botezul Domnului;
*(pictură murală, sec. XIV).*

CAPITOLUL II.

# PICTURA DE „CHEVALET“

## A. TECHNICILE

### 1. Pictura în ulei.

Technicele precedente se folosesc, cu preferință, în pictura murală a decorațiilor de dimensiuni mari. Pictura în ulei este mai puțin indicată, în pictura murală, și mai mult pentru tablouri pe pânză sau planșete. In afară de pictura de icoane, în combinație cu tempera, pictura în ulei este mult întrebuințată în pictura profană în compoziții, portrete, peisajii, flori, etc. Ea este mai ușor de practicat în sensul că găsește în culori de ulei din tuburi o ușurare foarte mare, permite întreruperea lucrului și o executare mai puțin grăbită a lucrărei. Deși această technică are și multe dificultăți, puțin cunosute diletanților, ea îngădue chiar novicilor să reușească câte odată tonalități încântătoare, grație transparenții materiei sau plasticității tonurilor puse cu materii pastoase și în aparență foarte opace. Opacitatea culorilor cu ulei este numai aparentă, căci de fapt culorile frecate cu ulei, chiar cele mai dese și opace, devin cu timpul semi-trans-

parente. Acest lucru îl putem constata chiar la cea mai deasă culoare, la blanc d'argent (carbonat de plumb). In adevăr, punându-se un strat de acest alb de ulei pe o pată neagră sau brună închis, și acoperind această pată, observăm, după o trecere de câteva luni, că prin culoarea albă care a acoperit pata închisă se zărește destul de vizibil forma petei. In limba pictorilor, se spune că a crescut culoarea. Spun acest lucru pentru a atrage atenția asupra faptului că farmecul picturei cu ulei este condiționat de transparența sau semi-transparența tonurilor până la aparenta opacitate a culorilor dese. Vom ține întotdeauna seama de această caracteristică a technicei în ulei, chiar dacă adoptăm diferite sisteme de a lucra.

Sistemul care duce la exprimarea spontană, la pictarea dintr'o dată, fără revenire, se chiamă «*a la prima*». El are avantajul a ne lăsa o mare libertate de exprimare și putința de a obține o mare luminositate și tonuri limpezi. Se pot ușor acoperi suprafețe mari, cu efecte decorative. Al doilea sistem, constă într'o preparare în culoare, pe deasupra căreia se pune pictura definitivă. Acest sistem este însă mai complicat, căci comportă multe variante. Aci intervin caracteristecele picturei în ulei, și anume acelea ale tonurilor suprapuse, mulțumită cărora se obțin culori fermecătoare. In general, în pictura cu ulei, trebue să luăm seama la punerea tonurilor reci și calde. Numim tonuri reci, culorile cu tendință spre albastru, iar culori calde cele ce tind spre galben.

Și în pictura «*a la prima*» avem posibilități de a întrebuința preparația în tempera de ou, care se usucă repede și prezintă multe avantaje. Se

poate acoperi anume «*a la prima*», toată suprafaţa cu culori de ulei. Mai jos, vom explica combinaţia technică a temperei cu ou cu pictura în culori de ulei sau răşine, sistem care ajută mult pe pictor să rezolve probleme foarte complicate.

Acum vom arăta sistemul al doilea, adică prepararea şi suprapunerea culoarei cu tendinţa de a termina lucrarea. Aceste două straturi colorate definitiv sunt cu totul diferite. Primul strat, substratul, trebue să fie făcut cu culoare plină de materie colorantă şi să nu conţină lichide, să se usuce mai mult mat. Vom prepara deci, cu culori pastoase, însă mai puţin colorate. Vom căuta a exprima destul de complet modeleul formelor. Preparaţia trebue să fie bine uscată înainte de a se proceda la acoperire cu stratul definitiv. Dacă nu facem o preparaţie în tempera de ou, atunci este bine să adăogăm la albul tuburilor o mică cantitate de praf de carbonat de plumb (blanc d'argent), pentru a obţine un strat solid şi care acoperă bine. Prepararea substratului este facultativă, după înclinaţiunea fiecăruia. Se poate prepara în gris, în verde, etc. După uscarea primului strat, procedăm la aşezarea stratului definitiv care decide aspectul tabloului. Căutăm deci să facem o pictură, dintr'odată şi să terminăm lucrarea. Fiindcă preparaţia în primul strat are tonalităţi pastose şi o modelare exprimată desul de bine, vom avea posibilitatea de a proceda repede şi cu multă siguranţă. Ne vom sluji de transparenţa culorilor, de semitransparenţa tonurilor, punând puţin alb în culori cari altfel ar da naştere la efecte sticloase. In această pictură suprapusă, vom întrebuinţa, unde va fi nevoie, lichide formate din uleiuri ră-

şinoase (damar sau mastic) cu puţin terpentin, sau terpentin veneţian cu ulei de in îngroşat. Cu aceste lichide vom amesteca unele culori pe care vom pune tonuri puternice. Toate aceste procedee se referă la technice facultative. Fiecare pictor cu experienţă îndelungată îşi formează o technică individuală. Totuşi, pentru uşurarea celora cu mai puţină experienţă, vom da câteva sfaturi. Primul sfat, pe care-l repetăm mereu, şi de care trebue ţinut seamă în interesul trăiniciei lucrării, este acesta: „Pune un strat mai gras pe un strat slab". Netezeşte cu un cuţit de paletă, atât cât trebue, locurile prea pastoase din preparaţie, sau şlefueşte-le chiar cu piatră poroasă. Pentru o mai bună aderare a straturilor suprapuse pe acele locuri unde am fost nevoiţi să radem sau să şlefuim, e bine să frecăm acolo, cu puţin din lichidul cu care pictăm. Dacă avem intenţia să pictăm mai mult timp la o lucrare, adică să executăm o lucrare de „longue haleine", atunci trebue să adoptăm sisteme speciale de lucru. Peste suprafeţele pictate vom pune foarte subţire, mai mult fricţionând, lichidul, de care ne servim în timpul lucrului, şi care este format din ulei de in, verniu de damar sau mastic şi esenţă de terpentin rectificat, în părţi egale. Vom pune tonuri transparente unde trebue, chiar foarte subţiri, poate şi numai ştergând cu o cârpă pentru a lăsa o nuanţă de culoare. Dacă credem că nu am reuşit să obţinem efectul puternic pe care-l căutăm, acoperim unde trebue cu un ton în culoare de tempera de ou şi pe urmă continuăm în ulei. Technica aceasta, combinaţia de temperă cu ulei, ne va da multă satisfacţie, dacă ştim să ne servim de experienţa dobândită în exercitarea meşteşugului nos-

tru. In timpul lucrului este bine să cugetăm întâi şi, pe urmă, să executăm repede. De altfel acest sfat este recomandabil în toate technicile.

Pentru interpretarea realistă, la portrete, de pildă, este necesar a observa că persoana care pozează trăieşte în spaţiu şi este învăluită de aer. Trebue să avem deci senzaţia unui obiect înmuiat în aer, aşa cum ar fi un deget băgat într'un pahar plin cu apă. Alta este ţinta în pictura monumentală, decorativă, în pictura expresionistă, etc., unde căutăm o simplificare prin contururi şi tonuri puternice sau căutăm efecte plate ca la pictura de afişe. Toate aceste sfaturi sunt date numai în vederea uşurării lucrului şi nu sunt valabile, decât dacă temperamentul executantului se poate acomoda cu ele.

Intru ce priveşte însă sfaturile cu privire la compoziţia şi amestecul culorilor, trebue să spunem că aci nu mai intervine o apreciere, căci sunt observaţiuni bazate pe realitate şi nu pot fi trecute cu vederea, fără a risca distrugerea picturei, câteodată chiar distrugerea totală a lucrării. Cum materialele colorante sunt de natură minerală sau pământuri, şi de natură vegetală, aceste culori, chiar cele mai puţin rezistente, dacă vom şti bine să le întrebuinţăm se vor arăta destul de durabile. Dacă însă vom proceda cu o completă ignoranţă la amestecul culorilor minerale vom avea rezultate dezastruoase. Aşa de pildă, dacă amestecăm verdele Veronese, care este un arseniat de cupru, cu un galben de cadmium, care este un sulfat de cadmium, vom obţine un verde puternic ca iarba care în foarte scurt timp, se transformă într'un frumos negru. Tot aşa, bleu de Prusse trebue

amestecat, cu cadmium. Culorile cari conţin fier, cum sunt oxidele roşii, pământurile roşii, nu se amestecă, la rândul lor, cu culori de pucioasă. Nu e recomandabil, în sfârşit amestecul sulfatului de mercur (vermillonul) cu albul de carbonat de plumb (blanc-d'argent). Carbonatul de plumb este indispensabil. Are multe defecte, dar are o consistenţă, care lipseşte albului de zinc. Este adevărat că se fabrică acum un alb de zinc foarte consistent, însă pastozitatea blanc-d'argentului îi lipseşte. Carbonatul de plumb are marele inconvenient că se întunecă mult, sau mai bine zis se îngălbeneşte până la brun. Intunecarea culoarei acesteia se vede mai mult la pictura în ulei, unde este cauzată, în afară de natura plumbului şi de uleiul cu care se amestecă, în fabricarea lui. Pentru blanc d'argent se întrebuinţează, la amestec, ulei de mac care nu se întunecă aşa de mult ca uleiul de in, însă toate uleiurile, unele mai mult decât altele, învechindu-se, sunt supuse la întunecare. De aceea, să ne ferim de întrebuinţarea exagerată a lichidelor oleioase. Nu trebuesc amestecate culorile de ultramarin cu materiile sulfuroase. Roşul de vermillon, care seamănă foarte mult cu rouge de cadmium, este totuşi altceva. De mare fineţă de ton, el se poate amesteca cu albul de zinc şi dă tonalităţi fragede pentru feţele copiilor. Tendinţa vermillonului de a se înegri derivă din natura sulfatului de mercur. Inchiderea tonurilor, în general, este un defect al tuturor culorilor, cari nu sunt absolut stabile şi sunt supuse după uscare şi trecerea unui anumit timp la schimbări. O prea mare scrupulozitate în întrebuinţarea diferitelor materii colorante ne-ar împiedica şi, poate, des-




*MUNTELE ATHOS,* Iisus la Emaus;
*(pictură murală Sec. XVI).*

gusta a mai picta. Cu albul de carbonat de plumb au pictat toţi cei vechi şi au realizat opere de artă, pe care dorim să le vedem continuate şi cu sistemul şi materiale moderne. Intrebuinţarea albului de carbonat de zinc este relativ recentă, căci cei vechi nu cunoșteau această culoare.

Mai trebue să atrag atenţia asupra faptului că în trecut, nu se fabricau cu maşini culorile, pentru pictura artistică ca astăzi. Ele se frecau cu mâna şi cu mare răbdare. Acest procedeu avea de rezultat că materia colorantă nu era aşa de fină ca culoarea de astăzi, deoarece e natural ca maşina care se învârteşte de nenumărate ori, timp îndelungat, să frece culorile la maximum, acestea primind în consecinţă mai mult ulei decât ar trebui. Volumul lor se umflă uneori şi cu adaosul unei cantităţi prea mari de ceară. Toate acestea le fac fabricanţii de culori în interesul lor bănesc, fără să putem afirma că eticheta pusă pe tuburi cu indicaţia compoziţiei chimice, este falsă, căci într'adevăr materia colorantă este cea indicată, nu însă cantitatea de ingrediente. De aci rezultă o materie cu o mult mai mică putere colorantă.

Cei vechi frecau culorile cu mâna. In ciuda indicaţiunilor din vechile manuscripte care cer să se frece mult culorile, găsim culori mult mai grăunţoase ca azi. In schimb erau mult mai colorante, şi aveau mai multă consistenţă.

Terminând, în mod provizoriu sau definitiv pictarea unui tablou, vom observa câteodată unele părţi care au devenit mate, transparente şi cu o tendinţă spre nuanţe de gris. Pentru a face ca toate părţile să fie vizibile, se acoperea, nu de mult, tabloul cu un vernis făcut din albuş de ou-

(bătut câteodată cu puţin zahăr). Acest sistem, pe care-l întrebuinţau şi artiştii mari, este cu totul de îndepărtat şi denotă necunoaşterea meşteşugului. Ei socoteau acest vernis cu albuş de ou drept un vernis provizoriu (înainte de definitiva acoperire cu un vernis care să îndeplinească condiţiunile cerute), şi credeau că albuşul de ou se va putea îndepărta uşor depe suprafaţa tabloului înainte de adevărata vernisare. Acest lucru nu se întâmpla însă, căci albuşul de ou, sub influenţa luminei, se întăreşte şi se colorează în galben brun. El nu se poate îndepărta complet şi cauzează multe neajunsuri. Punându-se un strat de vernis (lac) pe suprafaţa unui tablou care a fost vernisat cu albuş de ou, se întâmplă ca albuşul rămas dedesupt, — fiind o materie organică — să producă pete compuse din minusculi bureţi (mucegai).

Un tablou se vernisează, pentru a-l face vizibil în toate părţile, în mod egal. La aceasta se ajunge, în chip mulţumitor, întrebuinţându-se verniurile făcute din răşine de damar sau mastic, sau chiar de copal, nu însă verniuri grase, care sunt mai puţin recomandabile, căci acestea din urmă nu apără destul de bine suprafeţele tablourilor de umezeala atmosferei. Umezeala, care trebue socotită ca duşmanul cel mai de temut al oricărei picturi, este şi pricina petelor albăstrui sau cenuşii pe care le întâlnim în unele tablouri şi care strică mult efectul lucrărilor. De aceea trebue să fiţi atenţi, ca suprafaţa tabloului să nu cumva să fie umedă. Inainte de a vernisa, este recomandabil să ţinem tabloul la soare sau în faţa sobei. Vom reveni asupra acestei chestiuni la capitolul restaurării picturilor.

## 2. **Pictura în acuarelă.**

In această technică se lucrează cu culori anume preparate, cu răşine solubile în apă. Farmecul acestei technice consistă în frumuseţea ultratransparentă a culorilor şi de aceea, se înţelege bine, straturile vor fi puse cât mai subţiri: suportul picturei hârtia, fildeşul, pânza cât mai fină, pergamentul, etc. Se pricepe că fondul, pe care se lucrează, trebue să fie cât mai alb, mai luminos, căci lumina se reflectează prin stratul ultratransparent al culoarei. Fondul pe care se lucrează este hârtia, în cele mai multe cazuri. De aceea trebue să punem toată grija noastră a întrebuinţa o hârtie bună pentru acuarelă, o hârtie care nu se decolorează, sau mai bine zis, care nu se îngălbeneşte. O asemenea hârtie este aceea fabricată din cârpe de pânză de in şi nu din lemn. Hârtie bună se găseşte în comerţ sub denumire de hârtia whatman, etc. şi are anumite semne. Hârtia întrebuinţată la acuarelă trebuie controlată, expunându-o la soare. Altă foae va fi însă ţinută într'un saltar la întuneric. Aşa se va constata dacă se îngălbeneşte. Suprafaţa hârtiei trebue să nu conţină nici un fel de grăsime, căci nu prinde culoarea. De aceea vom îndepărta acest inconvenient spălând hârtia cu o soluţie făcută din fiere de bou curată şi apă. La fel procedăm cu

alte suporturi, cum este fildeşul sau pergamentul. In acuarelă întrebuinţăm apă distilată sau apă fiartă. Apa de izvor, de canalizare sau de fântână nu este aşa bună, căci conţine var şi, câteodată, urme de fier (la canalizare). Riscăm astfel să avem pete de rugină sau să se producă pete, din cauză că culoarea nu se întinde bine.

Modul de a lucra în acuarelă se bazează pe transparenţa tonurilor, culori puse dintr'odată şi nu necăjite cu multe suprapuneri. Puţine culori, aproximativ patru sau cinci culori, vor fi suficiente pentru a exprima tot ce doreşte executantul. Cel mai plăcut rezultat îl dau tonurile puse la locul lor şi ne mai atinse pe urmă. Inainte de a începe lucrul, udăm bine hârtia. După evaporarea apei, vom avea o mare înlesnire cu întinderea culoarei. Sisteme de lucru sunt multe. Acele din trecut erau bazate pe multe tonuri suprapuse în căutarea anumitor nuanţe. Astăzi se preferă pictura în felul afişelor. De multe ori se întrebuinţează şi un alb de zinc, însă acest sistem nu se potriveşte cu adevărata acuarelă, ci se apropie de «*gouache*». Pictura în «*gouache*» se execută cu culori opace. Materia colorantă este amestecată cu pământ alb, humă şi, ca în acuarelă, cu răşină din plante. Această technică este fermecătoare, însă este înlocuită astăzi cu pictura în tempera, din cauza unei mai mari durabilităţi. In gouache se fac astăzi mai mult afişele.

### 3. Pictura în pastel.

Materiile colorante care s'au dovedit a fi solide, adică neschimbătoare la acţiunea luminei, aşa cum se cere şi în alte technice, se întrebuinţează şi la fabricarea bucăţilor de pastel cu care se lucrează. Cele mai bune şi mai recomandabile pastele, nu sunt cele cumpărate gata, ci cele pe care şi le face singur, cu puţină trudă, fiecare pictor. Aceste pastele sunt incomparabil mai bune, mai rezistente şi mai cu seamă mai frumoase. Se vor lua prafuri colorante, din acele cunoscute ca solide, şi se vor amesteca cu lichide foarte puţin lipicioase (dacă conţin prea mult clei; sau un clei puternic, vom obţine pastele cu totul improprii: ele vor lăsa prea puţină culoare pe suport şi nu vor putea niciodată reda farmecul tonurilor catifelate, pe care le căutăm în technica pastelului). Aşa fiind, vom amesteca anumite culori, care au tendinţa a se întări prea mult uscându-se, cu cleiuri foarte slabe, cum este coca făcută din făina de ovăz, trecută prin sită. Acest clei va servi pentru amestecul cu prafuri de garance roşie, roşu de cadmium şi albastru de Prusia, căci aceste culori au tendinţa a se întări prea mult. Se mai întrebuinţează şi alte cleiuri, cum este guma arabică ames-

tecată cu miere, lapte smântânit. De obicei, însă prafurile se amestecă cu gumă de tragant. Se pun 3 grame de tragant într'un litru de apă ca să se dizolve (în *bain Marie*) şi se încălzeşte gelatina obişnuită, până se face din acest tragant un fel de cocă, cu care fabricăm bucăţile de pastel. Este bine ca aceste bucăţi să fie mai mari, decât acele din comerţ, fiindcă se pot mai bine manipula. Pentru culoarea de alb se întrebuinţează, pe lângă aceea a albului de zinc, şi huma albă, cretă bine frecată cu apă, gips. Pentru a se obţine diferite tonuri, vom amesteca prafurile colorate cu alb de zinc în proporţii diferite, ţinându-se însă seama că o întrebuinţare mărită a materiei colorante, necesită şi o mai mare cantitate de materie cleioasă. Această cantitate mărită a cleiului este însă puţin avantajoasă pentru materialul pastelului, căci aceste pastele devin prea tari, nu colorează îndeajuns şi pot chiar zgâria pânza, hârtia sau cartonul pe care se lucrează. Nu trebuesc prea multe culori ci, ca în toate technicele, să fim moderaţi în folosirea culorilor, căci astfel vom putea obţine o mulţime de tonuri derivate din câteva culori principale. Aceleaşi culori pe care le întrebuinţăm în tempera sunt utilizate şi în pastel.

In ceeace priveşte felul de a picta în pastel, trebue să afirmăm şi în această technică, că modul de lucru este cu totul individual. Unii pun tonuri calde, pe care le acoperă cu tonuri reci; alţii vice-versa. In general, însă, trebue observat că farmecul acestei technice se bazează pe exprimarea farmecului pastelului produsă prin aşezarea tonurilor fără brutalitate. In toate tratatele, cari vorbesc de pictura în pastel, se menţionează şi fixarea



*MISTRA (Pantanassa)*, Stihirile Crăciunului;
*(pictură murală, Sec. XV).*

pastelului pe suport. Este adevărat că, chestiunea aderărei culorii foarte fragile a pastelului este o problemă care a preocupat mereu pe technicieni, însă din nenorocire până acum nu a putut fi rezolvată în mod satisfăcător. Cu anumite fixative se poate obține o relativă aderență, dar aceasta este întotdeauna în paguba singurei calități care justifică întrebuințarea acestei technice, a farmecului culorii catifelate. Din experiențele îndelungate pe care le-am făcut, trebue să spun că întotdeauna, întrebuințând chiar un foarte slab fixativ, am observat o diminuare a calității picturale și m'am convins că este mai indicat să las pastelul așa cum l-am lucrat. Este bine a se prepara fondul pe care se lucrează, pânza, hârtia sau cartonul în așa fel, încât culorile din bucățile de pastel pe care le întrebuințăm, să adere cât mai bine. Fondul la pastel trebue să nu fie nici prea neted, însă nici prea aspru. Se acoperă suprafața suportului cu băgare de seamă cu un strat subțire de cocă făcută din scrobeală, presărând un praf foarte subțire de piatră ponce (pierre ponce) în așa fel încât să obținem o suprafață egală fără dungi sau asperități supărătoare la pictat. Se poate întinde această cocă și cu un burete ud.

Trebue să fim atenți și la încadrarea pastelurilor, ca suprafața pictată să nu se atingă de sticlă, care trebue întotdeauna să existe, dat fiindcă cea mai mică atingere strică pastelul. Pictura făcută în pastel este extrem de fragedă și de aceia trebue bine ferită de lovituri. In dosul tabloului este bine a se pune o hârtie sugătoare între tablou și ramă. Este neplăcut să constatăm că pastelurile lasă să cadă, după o trecere de timp, pra-

furi colorate care se aşează pe sticlă şi produc o opacitate, în paguba vizibilităţii tabloului. Va fi nevoie deci din timp, în timp, să scoatem tabloul din ramă şi să-i curăţăm sticla.



## B. MATERIALE

### 1. Materiile colorante întrebuințate în pictura artistică

In fiecare technică se folosesc anumite culori, care corespund materiilor necesare la lucru. Aşa de pildă în *„fresco“*, trebue să ținem seama de culorile care suportă amestecul cu varul, baza acestei technice. **Vom** vorbi aci numai de materiile colorante recunoscute că au durabilitate relativă, nemenționând infinita cantitate de culori foarte nestabile, cum sunt multe din acelea făcute din sucuri de plante. Această chestiune are o mare importanță, pe care numai diletanții o nesocotesc, căci ce folos putem avea dacă reuşim o lucrare, în care totul se bazează pe o exprimare coloristică cu tot farmecul ce poate da technica întrebuințată, când după o perioadă, câte odată chiar foarte scurtă ne pomenim cu tabloul complect decolorat, sau, cum se întâmplă la necunoaşterea întrebuințării raționale a culorilor după natura materiei, adică a proprietății lor chimice, vedem lucrarea deteriorată sau cu totul înegrită.

Avem la dispoziția noastră culori minerale, şi culori făcute din plante sau derivate din substanțe

animale. Găsim în natură culori din pământuri colorate, cum sunt ocrurile. Pe lângă cele din comerț, care sunt dese ori falsificate, există și multe ocruri naturale amestecate cu diferite materii necurate. De aceea vom fi fericiți dacă vom găsi, în natură, mai cu seamă dealungul apelor, straturi de pământ colorat, cât mai curate, pe care le vom ridica cu mare atenție și le vom spăla în mai multe ape. Se fabrică acum pe cale chimică culori foarte bune și din cele mai rezistente, cum este verdele émeraude (chromoxyd) sau albastru de cobalt, culori pe care cei vechi nu le cunoșteau. Neajunsurile pe care le constatăm sunt cauzate, pe lângă o greșită întrebuințare a materiilor colorante, de lichidele cu care se amestecă culorile și care influențează așa de mult aspectul lucrărilor.

Vom indica culorile care se întrebuințează în general și care sunt socotite, după multe studii, ca prezentând mai mare durabilitate. Trebue să recunoaștem Societății germane pentru formarea unui sistem rațional de pictură, (fondată de cercetătorul pictor A. Keim) meritul unei baze solide pentru studiul culorilor. De aceste merituoase cercetări s'au servit de atunci în majoritatea cazurilor, toate fabricile de culori.

Aceste culori sunt:

*Culori albe*: Carbonatul de plumb, blanc d'argent sau albul de Cremnitz, albul de zinc; ocrul galben, ocrul ars, ocrul brun, terra di Siena. Cele mai frumoase ocruri sunt pământurile naturale: galbenul de Cadmium deschis, roșu și orange, galbenul indian, galbenul de Napoli, deschis și închis, ocrul roșu, culorile roșii de oxid de fier, grafitul, roșul de garance cinabru (vermillon), umbra,



*VATRA MOLDOVIȚEI*, Judecata lui Iisus;

*(pictură murală, Sec. XVI).*

albastrul de cobalt, albastrul de ultramarin, albastrul de Prusia, vert émeraude transparent şi mat (verde oxid chrom), terra verde, negrul de fildes (noir ivoire), negrul de viţă.

Aceste culori sunt recomandabile numai în principiu, căci procedeele diferite în fabricarea materiilor colorante, pot da rezultate neaşteptate, la întrebuinţare în diferitele technice. Este bine a se controla pe cât posibil aceste culori. Trebue să ţinem seama că fiecare technică întrebuinţează anumite culori. In „*fresco*", caseina, numărul lor este limitat.

## 2. **Uleiuri.**

Aceste materii, ca şi uleiurile eterice, răşinele lichide şi ceara, sunt întrebuinţate ca mijloace de subţiere sau dizolvare a culorilor, precum şi pentru fixarea lor pe suport. Uleiurile pe care le întrebuinţăm la pictură, cu foarte puţine excepţii, sunt provenite din plante. Aceste uleiuri au anumite proprietăţi şi se usucă în mod diferit, unele mai repede, altele mai încet, cum este uleiul de măsline. Din această diferenţă de uscare, care are o mare importanţă pentru exercitarea picturei şi a metodelor de lucru, rezultă combinarea lichidelor pe care pictorul le va crede necesare. Pentru pictură, au importanţă uleiurile care se usucă, în afară de anumite cazuri. Aceste uleiuri sunt: uleiul de mac, uleiul de in şi uleiul de nucă. Uscarea acestor uleiuri se accelerează prin expunerea la aer. Stratul de culoare de ulei este expus la dis-

trugere în aer liber, căci după un timp oarecare, coaja care s'a format deasupra culorii de ulei, se descompune în urma influenței temperaturei și devine făinoasă. De aceea nu trebue să ne bazăm prea mult pe o rezistență îndelungată a picturilor în ulei la aer liber. Această rezistență a culorilor, pe care o căutăm și o dorim, este condiționată în primul rând de umezeala atmosferei, umezeala fiind cel mai mare dușman al picturii. Uleiurile au multe inconveniente prin tendința lor de a se întuneca sau îngălbeni. Părțile puse cu mai multă culoare, mai cu seamă cele puse cu cuțitul pe paletă, se îngălbenesc mai tare, de aceea, s'au făcut încercări de a îndepărta de pe straturile groase, de mult uscate, coaja superioară îngălbenită, constatându-se că partea expusă la aer și lumină este mai galbenă sau mai brună decât interiorul materiei. S'a constatat însă că, cu timpul, iarăși se îngălbenește culoarea și se presupune că aceasta e din pricina unei materii care se produce mereu în ulei.

Această îngălbenire, care entuziasmează pe vizitatorii de muzee, dând tablourilor câte odată un ton auriu, are însă și foarte multe inconveniente pentru pictori, căci schimbă cu totul aspectul tonurilor puse. Așa se observă, mai cu seamă la tonurile reci, cum sunt culorile albastre, schimbări puternice. De aceia contimporanul lui Rubens, D-rul Mayerne ne spune, când vorbește de technica lui Van Dyck, că acesta obișnuia să picteze părțile albastre cu tempera, tocmai pentru a se feri de îngălbenire. Uleiurile sunt foarte des falșificate de negustori și în acest caz, această falșificare se poate cu greu constata de diletanți. Pentru pictori, cercetarea uleiurilor este o chestiune importantă,

însă anevoioasă. Aspectul uleiului, mirosul şi proba făcută cu uscarea lui sunt importante. Amestecul uleiurilor cu răşini dau aspecte cu tendinţa spre violet. Aceste uleiuri, ca şi cele minerale puse pe fondul negru, ne dau o coloraţie de albastru închis.

Uleiurile sunt întrebuinţate în cantitate diferită la fabricarea culorilor, după natura materiilor colorante. Mai sunt folosite şi la facerea emulsiunilor în tempera. Principalele uleiuri pentru pictură sunt: uleiul de in, de mac şi de nucă. Pentru anumite technici, cum este pictura pe porcelan şi ceramică, se întrebuinţează uleiul de garoafe.

In primul rând, trebue să vorbim de uleiul fabricat din sămânţa de in. Această sămânţă, care trebue să fie bine coaptă şi curată, va fi puţin fărămiţată şi presată rece, adică nu va fi încălzită, cum se face de obiceiu, căci acest ulei subţire şi deschis este cel mai bun pentru pictură. Este adevărat că fabricanţilor nu le convine acest procedeu, căci presarea sămânţei rece nu produce decât puţin ulei, însă pictorilor le convine mult mai mult a da toată importanţa calităţii şi nu ieftinătăţii materialului. Acest ulei este foarte subţire, clar, galben deschis. Uleiul care arată un ton lăptos şi este apos, nu e bun şi denotă că a fost fabricat din seminţe necoapte. Când se învecheşte, uleiul bun capătă o culoare mai închisă şi un miros caracteristică al inului. El trebue păstrat la umbră, în sticle pline. Există, uleiuri de in care au fost extrase pe cale chimică, însă care nu se usucă, astfel că sunt inutilizabile pentru pictură. Uleiul de in are tendinţa de a se

întuneca cu timpul, mai cu seamă la umbră. La lumină însă constatăm că se deschide. De aceea negustorii au obiceiul a expune sticle pline cu ulei de in la soare, pentru a obţine un uleiu deschis şi limpede. Această calitate este foarte dorită de pictori, însă are marele inconvenient că, după întrebuinţare, devine cu timpul aşa cum a fost, adică se întunecă. Este uşor de făcut constatarea. Amestecăm o culoare de ocru cu ulei de in, de orice nuanţe, şi acoperim cu această culoare o bucată de carton. Dacă luăm din acest carton o bucată şi-l ţinem în întuneric, vedem că s'a întunecat prea vizibil în comparaţie cu aspectul celeilalte bucăţi a cartonului care a fost ţinută la lumină, sau chiar la soare, şi care este mult mai deschisă. Mai constatăm însă, că punând bucata aceasta deschisă la întuneric, se înegreşte (?). Această însuşire a uleiului de in, ne învaţă să ne folosim de el aşa cum este şi să socotim tonalităţile rezultate din amestecul culorilor cu ulei care nu a fost decolorat. Uleiul de in are aşa de mari calităţi, încât nu poate fi înlocuit cu alt ulei, deşi are neajunsuri. El se întăreşte mult cu timpul, este aderent şi ocroteşte mai bine culoarea. El mai are şi minunate calităţi de transparenţă în tonalităţi: aurie, dacă îl expunem la soare, pe o farfurie, obţinând astfel un uleiu de in îngroşat. Acest uleiu îngroşat şi amestecat cu puţină terpentină veneţiană, ne va permite să facem lazururi de o transparenţă deosebită şi cu aspect de émail.

Uleiurile din comerţ sunt deseori impure şi turburi. De multe ori aceste defecte sunt datorite unor lichide apoase. In acest caz putem scoate apa şi limpezi, punând o bucăţică de var nestins în sticlă.

Mai putem curăţa uleiul turbure, prin punerea uneĭ mici cantităţi de cretă în sticlă, pe care o scuturăm bine. Murdăriile conţinute în uleiul de in, sunt trase la fundul sticlei prin depozitarea cretei. Alţii curăţă uleiul, amestecându-l cu zăpadă, scuturând bine sticla şi lăsând-o timp de o săptămână expusă la frig. Desgheţând încet, vom vedea câte murdării conţinea acest ulei. Inconvenientul e că vom obţine un uleiu, deşi curat relativ, totuşi cu pärticele de apă, ceeace nu este bine. Uleiul de in se conservă în sticle pline şi bine închise. La aer el se îngroaşă şi devine sicativ. Singurul indicat, pentru fabricarea culorilor, este uleiul subţire, pe când la pictare, se poate întrebuinţa uleiul îngroşat, mai cu seamă dacă intenţionăm să obţinem tonalităţi netede şi cu aspect de émail. Substanţele oleioase sicative care se întrebuinţează pentru accelerarea uscărei uleiurilor, sunt puţin recomandabile şi nefolositoare.

*Uleiul de mac* se obţine din presarea la rece a seminţei de mac alb. Se întrebuinţează mult la lucrări de artă picturală din pricina calităţii pe care o are de a nu se întuneca, aşa cum e cazul cu uleiul de in. De aceea este întrebuinţat la fabricarea culorilor deschise. Uleiul de mac se usucă maĭ încet şi este recomandat pentru pictură «a la prima», căci putem lucra mai mult timp «în ud». Pentru pictura cu suprapuneri de culori nu se poate recomanda, fiindcă straturile de desubt se usucă cu greu şi riscăm să vedem deteriorări produse de crăpături care, natural, se vor ivi, suprafaţa expusă la aer uscându-se repede.

*Uleiul de nuc* se obţine prin presarea nucilor bine coapte. Acest uleiu este foarte subţire, maĭ deschis decât cel de in. El se întunecă mai puţin

decât acesta din urmă şi fiind fluid este propriu lucrărilor în care desenul primează.

Există şi uleiuri care se usucă încet şi, din această cauză, se întrebuinţează în cazuri speciale, pentru amestecuri. Aşa este uleĭul de ricină, de migdale sau măsline.

*Uleiuri volatile din plante. Esenţa de terbentină* se obţine din balsamul coniferelor (pinii marini). Esenţa de terebentină franţuzească, de două ori rectificată, este cea mai bună. Acest lichid pus pe hârtie, se volatilizează şi nu trebuie să lase urme de grăsime. Sticla cu terbentină trebue închisă bine şi conservată la întunerec, altfel vom avea inconveniente, căci la aer, se volatilizează şi se îngălbeneşte. Pentru pictură trebue întrebuinţată numai cea mai bună calitate şi trebue să ne ferim de o mulţime de alte preparate sau esenţe. Esenţa de terebentină se întrebuinţează pentru a subţia culorile şi materiile răşinoase. Ea trebue folosită cu băgare de seamă, fără exagerare, căci riscăm multe inconveniente prin lipsa de adeziune a materiilor amestecate cu multă terebentină şi prin tendinţa de a dizolva culorile ce se găsesc de desubt.

*Uleiurile minerale volatile,* cum este petrolul, se întrebuinţează destul de mult, însă cred că în prezent puţini sunt acei care îl folosesc. Acum câtăva vreme o firmă franţuzească recomanda produsele distilate şi verniuri cu petrol Vibert şi mulţi lăudau aceste produse, mai cu seamă esenţa de petrol. Am cumpărat şi eu câteva flacoane şi am lucrat cu acest petrol. Neconstatând nici un folos, am părăsit acest procedeu, însă am uitat de flacoanele cu esenţă de petrol, ce mi-au rămas atunci, flacoane închise ermetic, aşa cum le-am cumpărat.



*MUNTELE ATHOS*, Mântuitorul chiamă la sine pe cei dintâi sfinţi apostoli;

*(pictură murală, Sec. XIV).*

Din întâmplare le-am regăsit la ţară, într'un colţ al atelierului meu, acum 2 ani, înainte de nenorocita invazie rusească, şi nu puteam să-mi explic culoarea lichidului acestor flacoane. Era de culoare brună. De când cumpărasem esenţa de petrol, trecuseră 38 de ani. Rămâne deci numai o legendă că esenţa de petrol este limpede ca apa şi că rămâne aşa. Această întâmplare dovedeşte cât de puţin crezământ trebue dat mult lăudatelor produse din comerţ, care n'au fost bine controlate. Din nenorocire se obişnueşte să se vorbească superficial în toate domeniile. Trebue să ne ferim însă cu deosebire de a vorbi cu uşurinţă în chestiuni technice. *Uleiurile minerale* mai puţin volatile, cum sunt Balsamul de Copaiva, uleiul de garoafe, camfora au diferite întrebuinţări, mai cu seamă la restaurări, însă în technica obişnuită nu sunt de recomandat. *Terebentinele* sunt produse răşinoase din diferite esenţe de brad. Pe noi pictorii ne interesează cele mai clare esenţe obţinute din terebentine, cum şi terebentina venețiană obţinută dintr'un brad care se chiamă «*larice*».

3) — *Răşinile* sânt produse vegetale şi au pentru pictură o mare importanţă. Răşina de Damar şi cea de Mastic sunt întrebuinţate la fabricarea nepreţuitelor verniuri sau lacuri de Mastic şi Damar, folosite în amestecul culorilor sau la vernisarea tablourilor. Vernisarea fereşte tablourile de influenţe vătămătoare a gazelor din aer precum şi de umezeală. După un timp oarecare, aceste verniuri sunt şi ele atacate de umezeala aerului. Sunt însă foarte uşor de regenerat.

Fabricarea verniurilor este uşoară. Se ia răşina aleasă, o fărămiţim sau mai bine transformăm în

pulbere. Pentru a goni eventuala umezeală, o punem într'o pungă de pânză subţire de organdină sau de tul. Intr'un pahar curat punem, apoi, esenţa de terebentină rectificată şi atârnăm punga cu praful de răşină în aşa fel, încât să atingă numai puţin esenţa lichidă. Răşina se dezolvă, lăsând în pungă eventualele părţi necurate. Obţinem un verniu foarte deschis şi transparent, care este mai bun decât cel care este în comerţ. Pentru dizolvare, se va observa proporţia de 1 parte răşină de Damar sau de Mastic şi 2 părţi esenţă de terebentină rectificată [1]). Foarte puţin recomandabil este obiceiul zugravilor care toarnă răşina în uleiul de terebentină şi încălzesc. In afară de pericolul aprinderii, mai avem şi inconvenientul de a obţine un lichid plin de cocoloşi, deoarece răşina nu se poate bine amesteca. Sunt multe feluri de Damar în comerţ. Cel mai bun este originar din Batavia. Se vinde în bucăţi de mărimea unei nuci, care au aspectul pe dinafară prăfuit, însă în interior sunt transparente ca apa. Se poate face un verniu din Damar pentru pastel, dizolvându-l în benzină în proporţia de doi la sută. Nu se cumpără Damar în formă de praf, căci este întotdeauna falsificat. De asemenea nu e bine să se cumpere acel Damar din comerţ, care se vinde în bucăţi de mărimea pumnului.

Răşina de Mastic este un produs al unui arbust numit Pistacia. Cel mai bun provine din insula Chios. El se obţine prin crestături făcute în coaja pomului şi scurgerea înceată a răşinei în formă de

---

1) Această proporţie de 1 : 2 se întrebuinţează pentru a obţine un vernis mai gros, ce slujeşte la prepararea temperei de ou. Pentru vernisarea tablourilor se va lua o parte răşină (Damar sau Mastic) şi trei părţi esenţă de terebentină.

picături sau lacrimi. De aceea se chiamă și „Mastix in lacrimis“. Aceste picături sunt în exterior de culoare albicioasă, în interior limpede și puțin gălbue. Se falșifică foate mult. Adevăratul Mastic, pus în gură, se înmoaie. Vom menționa și o rășină pe care noi pictorii o întrebuințăm mai rar, rășina de copal, și care este o rășină mai tare. Se dizolvă mai greu. La fabricarea terebentinei rămâne un rezid (restant) care este o rășină pe care o chiemăm colofoniu, și cu care se falșifică verniurile fabricate din rășine mai bune. Această falșificare se recunoaște prin faptul că verniurile de rășină după uscarea lor încă mai lipesc și pe urmă chiar se cojesc. Trebue să menționăm și o rășină mai moale, cum este șelacul. El provine din India și se găsește în comerț în forma de foițe sau de mai bună calitate ca șelac alb. Se întrebuințează mai cu seamă la facerea fixativului pentru desene în proporția de doi la sută în alcool. Din reșinele mai tari, se întrebuințează pentru facerea verniurilor și chihlimbarul. Această rășină se tratează la căldură mare și se dizolvă cu greu în uleiuri grase. Aceste verniuri sunt căutate de anumiți pictori care imită lucrările celor vechi cu patina lor galben brună.

*Ceara.* Pe noi pictorii ne interesează ceara, care este un produs al albinelor și nu cea obținută din derivate de uleiuri minerale. Ceara de albine, curată, cu vechime de un an, are un aspect galben deschis. Ceara mai veche este de culoare mult mai închisă și trebue topită în mai multe ape. Din antichitate se întrebuința ceara la pictură, și toate popoarele culte s'au servit în toate technicile pentru a obține foarte bune rezultate. Nu se oxidează la aer cum se întâmplă cu uleiurile grase, și nu se

îngălbenește. Ferește mai bine obiectele pictate, de umezeala aerului decât uleiurile. Ceara se adaugă unde trebuie la culorile de ulei din tuburi. Se fac soluții bune din ceară cu uleiuri eterice și verniuri de Damar sau Mastic. Cu ceara se poate face o admirabilă tempera, pe care am menționat-o, tempera din ceară, carbonat de amonium, puțină soluție de clei, caseină sau gălbenuș de ou (Ceara colla). Ceara se întrebuințează în technica encausticei, la restaurări de tablouri, și la retușe în «*fresco*».

## 4. **Pânzeturi.**

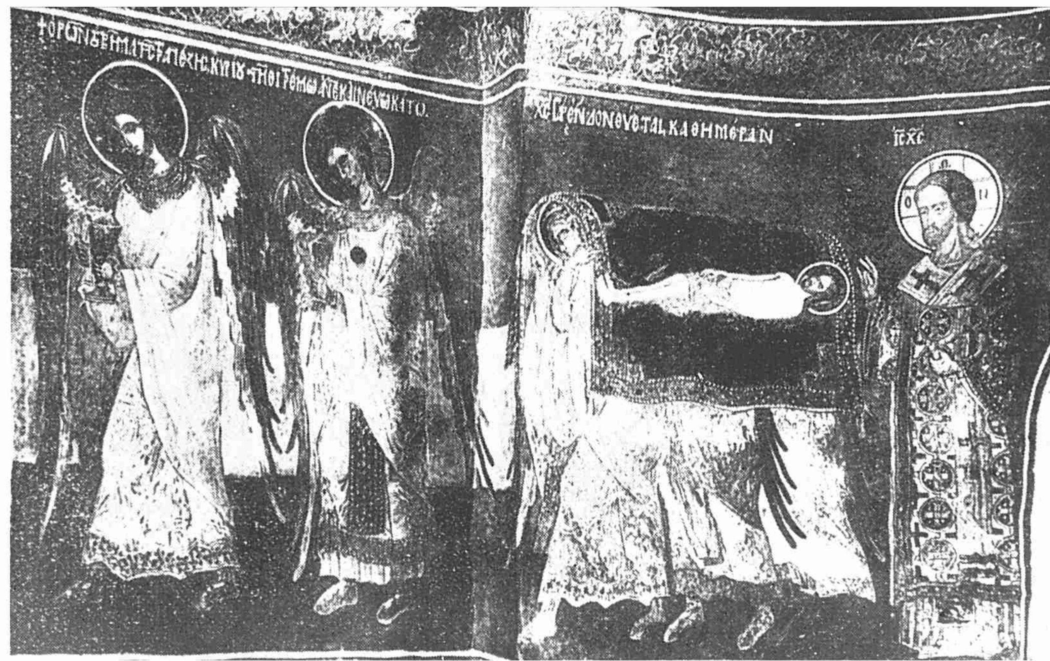
Țesăturile întrebuințate la fabricarea pânzeturilor pentru pictură, sunt obținute din fibrele de in, de cânepă și de bumbac. Cele mai bune sunt de in și de cânepă. Calitatea lor superioară se constată după lungimea firelor, după țesutul care n'are decât puține noduri, și așa așezate că formează o pânză deasă. După felul așezării firelor, verticale pe orizontale, în diagonală etc. se distinge calitatea. Pentru lucrări de mărime redusă se pot întrebuința și țesături dese de bumbac. Aceste țesături se întrebuințează cu mare folos, dacă preparăm suprafața, pe care vom picta, așa cum trebue, observând cu scrupulozitate toate indicațiunile, date de mine. Foarte importantă este și montarea pânzeturilor pe șasiuri (rame) cu colțuri. Dacă nu sânt montate cum trebue, lucrul ne desgustă ușor și suferim multe pagube. Pânza trebue în așa fel montată pe șasiu, încât firele țesutului să meargă paralel cu o latură a ramei și vertical pe cealaltă. Șasiul trebue să fie

perfect făcut în cumpănă, ceeace se poate constata uşor cu un echer (dreptar). Şasiul va fi tăiat oblic în spre partea dinăuntru, pentru ca pânza întinsă să nu atingă marginea lemnului, căci altfel vom avea multe necazuri cu semnele ce pot rezulta din presiunea pânzei din timpul lucrului. Pânza se întinde începând dela mijlocul fiecărei laturi, punând câte un cui şi întinzând bine, cuiele vor fi aşa zisele cuie ţigăneşti, foarte ascuţite, scurte şi cu capul lat întrebuinţate de tapiţeri. Dela mijloc, se pune, în dreapta şi stânga câteva cuie, treptat în fiecare latură, întinzând bine, până când ajungem la colţuri. Cuiele se bat puţin în lemn, pentru a putea îndrepta la nevoie cu uşurinţă. Colţurile se pun la urmă şi, numai pentru îndreptare, se bat puţin.

### 5. Prepararea suporturilor (fondurilor de pictat)

La prepararea pastei, pe care o vom pune pe ţesuturi, planşete sau cartoane, trebue să observăm, lucrul este de cea mai mare importanţă, exact indicaţiunile date, procedeiele fiind experimentate de mult de profesionişti şi cunoscute că au dat rezultate excelente. Este natural să admitem că există şi alte procedee care pot fi bune, însă noi nu putem garanta decât pe acelea pe care le-am încercat. Este necesar a se pune un fond pe suporturile pe care pictăm, deoarece căutăm întotdeauna a avea un fond luminos care să reflecteze culorile puse pe deasupra. Mai cu seamă, ţesătu-

rile au nevoe mai mult decât lemnul de planşete sau cartonul, să primească un strat din preparaţia care formează fondul. Vă recomand a face singuri preparaţia fondului şi veţi avea satisfacţii mult mai mare decât cu materialele preparate din comerţ. La prepararea fondului vom întrebuinţa, clei, cretă (sau creta bolognese, caolina, bolus alb, făină de marmoră), alb de zinc. După cum dorim a obţine un fond mai mult sau mai puţin absorbant, vom pune materialele în cantitatea indicată. Cleiul trebue să fie un bun clei de tâmplar, sticlos, limpede şi foarte tare, aşa că aruncându-l pe o masă să sune aproape metalic. Dacă putem avea un clei bun de iepure, de fabricaţiune franceză, se poate întrebuinţa cu mare folos. Creta se întrebuinţează în forma unui praf foarte fin. Se poate lua, în locul cretei, gips analin, nu gips cu care lucrează sculptorii. In locul precedentelor se poate lua creta bolognese, huma albă, ca material consistent. Fondul care absoarbe culoarea este indicată pentru obţinerea tonalităţilor deschise şi mate. Acest fond este excelent pentru pictura în tempera. Fondul absorbant se va face dintr'o soluţie de clei în proporţia aproximativ de 70 grame clei la 1 litru apă. Cu acest lichid vom acoperi cu o pensulă lată toată pânza. Punem într'un recipient o măsură (pe care am ales-o ca unitate, de exemplu un pahar): câte o măsură de clei, cretă sau alt material indicat (creta bolognese, huma alb de zinc). Amestecăm bine şi încet. Acest preparat se pune apoi pe pânză, numai dupăce s'a uscat stratul de clei. Am de observat că se va pune stratul de clei cu vârful pensulei, care să fie ceva mai stoarsă, aşa ca cleiul să nu pătrundă în



*MUNTELE ATHOS*, Leturghia îngerească;

*(pictură murală Sec. XVI).*

interiorul pânzei, ci numai pe deasupra. Uscarea pânzei, pe care am dat-o cu clei, se va face în mod normal, fără să o expunem la soare sau căldură artificială. Pentru a obţine o pastă omogenă a fondului, vom începe a pune puţin lichid cleios pe cretă şi pe albul de zinc şi pe urmă, treptat, vom adăuga lichidul, ţinându-se întotdeauna seama de măsurile indicate.

**Fondul absorbant** poate să fie făcut cu un mic adaos de ulei de in fiert. Preparăm o materie din clei, cretă albă, alb de zinc şi un sfert măsură de ulei. Putem să ne convingem de este sau nu reuşită această preparaţie, punând pe fondul uscat o bucăţică de culoare dintr'un tub de alb (blanc d'argent de ulei). Dacă preparaţia este bună, nu trebue să rămână nici o urmă de ulei pe fond. Dacă rămâne, se dovedeşte că cleiul e prea slab. In acest caz se poate da cu pensula un strat subţire de tempera cu ou. Vom avea grijă a nu pune un strat prea gros, căci riscăm să vedem fondul stricat prin crăpături. Dacă observăm, după uscarea fondului, că lasă încă urme pe degete, atunci ştim că nu am pus destul clei sau, mai bine zis, că cleiul a fost prea slab. Un fond bine preparat trebuie să fie luminos şi să nu schimbe tonul. Dacă-l udăm puţin, devine cu un ton mai închis, nu însă negricios închis, cum se întâmplă câte odată la o pânză, greşit preparată, când o udăm. Un fond absorbant ne dă aspecte de tonuri foarte luminoase, culori aerante care seamănă cu acele de «*fresco*». Pictura aceasta, uscată, dă tonuri mate, foarte apreciate la lucrări decorative.

**Fondul preparat cu cretă și puțin uleî de in fiert (așa zisul fond pentru tempera).** Acest fond este ceva mai gras decât cel precedent, însă mai indicat la pictura în temperă, findcă el nu schimbă, decât puțin, tonul pus pe el. Preparația care ne va servi pentru a acoperi pânza, cartonul sau scândura, se va face la fel ca cea precedentă, numai că, după ce am amestecat bine creta, albul de zinc și soluția de clei, vom lăsa puțin să se îngroașe, și vom adăuga picătură cu picătură o treime din măsura (pe care am luat-o ca normă) de ulei de in fiert. La nevoie, putem pune până la 1/2 de măsură, dacă dorim a obține un fond mai puțin absorbant. Această preparație o vom aplica cu pensula și numaidecât. In urmă, vom trage cu șpahtul (cuțitul) răzând toată suprafața, pentru a obține un fond subțire și egal. Acest fond se usucă ceva mai încet, decât cel precedent, fiind mai gras însă, după două zile, se poate întrebuința. Trebuie să preparăm din această soluție (materie) numai atât cât întrebuințăm, căci ea nu se poate păstra, de oarece se usucă, și conținând ulei se întărește definitiv. De aceea vom îngriji ca și instrumentele de care ne vom servi, cuțitele, șpahtele și pensulele să fie bine șterse și spălate cu săpun. Atrag atenția asupra uleiului întrebuințat. Se va lua întotdeauna un vernis de ulei gros: niciodată nu se va lua ulei de mac sau de nuc.

**Fondul neabsorbant.** O altă preparație, care se întrebuința mult, până în ultima vreme, este fondul gras, cu o apreciabilă cantitate de ulei de

in fiert. Acest fond nu este absorbant. Se prepară la fel ca cele precedente numai, la urmă, se adaugă, până la 2 măsuri de in fiert gros. Acest fond se usucă mai încet şi, de aceia, trebuie aşteptat mai mult timp ca să se usuce (aproximativ o lună). Această preparaţie se va pune cu pensula şi se va rade cu spahtul, pentru a obţine un strat foarte subţire de fond. Pe pânze mai groase, sau pe scândură cu lemnul mai poros, se poate pune treptat şi mai multe straturi. Unii pictori preferă un fond nu prea lins. In acest caz, se aplică pe ultimul strat netezit o bucată de pânză şi se presează deasupra, pentru a obţine structura ţesăturii pe fond. Cu privire la adausul de ulei de in fiert ce se pune, trebuie să spun că se poate întrebuinţa şi un lac făcut din răşina de copal, lac cu care se lucrează la trăsuri, lac englezesc. Să fim foarte atenţi cu aceste fonduri grase, pe care nu aderează destul de bine materia colorantă. Recomand să se frece bine, cu o cârpă îmbibată cu alcool, aceste fonduri grase, înainte de a picta pe ele. Toate aceste materiale, atât pânze cât şi panele de lemn sau cartoane, care au fost preparate cu un fond gras, dacă au stat mai multă vreme, produc un strat foarte subţire, aproape invizibil, de o materie grasă, un exudat care nu se usucă deloc şi care izolează suportul de culoarea aplicată pe el. De aceea va fi grija noastră, de a curăţa aceste suprafeţe, frecând cu un cartof crud, tăiat în două şi pe urmă, spălând bine cu apă. Lăsăm să se usuce bine. Se poate freca cu cârpa îmbibată în alcool sau cu esenţă rectificată de tereben-

tin. Pe lângă aceste preparate pentru fonduri trebuie să menţionez şi fondurile colorate care sunt preferate de unii pictori.

**Prepararea scândurilor, a cartonului, hârtiei, etc.** Din vechime, se întrebuinţează, pentru pictură, scânduri, planşete, panele din diferite esenţe de lemn. Planşete de pictat icoane se făceau, la noi, din scânduri de: tei, plop, ulm, brad, stejar, mai rar de salcâm. Lemnul trebuie să fie întotdeauna foarte bine uscat, lemn uscat de mai mulţi ani. Lemnul are particularitatea că se întinde şi se strânge mereu din cauza umezelii (chiar lemnul vechiu). Trebuie să ţinem socoteală de această particularitate, căci stratul de pictură pus deasupra lemnului, nu poate urma aceste mişcări şi de aceia se cojeşte. Pentru a împiedica mişcările materiei lemnoase, se punea pe vremuri, de-acurmezişul, în dosul scândurilor nişte leaţuri, îngropându-le în grosimea lemnului, fără a le lipi. Azi, avem avantajul a ne servi de placajele din comerţ, făcute din diferite feluri de lemn, puse în curmeziş, care sunt în general un bun material de întrebuinţat. Planşetele acestea făcute din placaj, trebuiesc acoperite în mod *foarte* subţire cu preparaţia indicată la pânză. Se va da un strat din cleiul menţionat, peste tot lemnul, în faţă şi în dos şi, pe urmă, se va acoperi atât faţa cât şi dosul, luându-se din preparaţia pe vârful pensulului, atingând uşor (tupfuind) cu pasta foarte subţire, toată suprafaţa, în mod egal. Această operaţie se repetă, dacă este nevoie, de mai multe ori, aşa că vom obţine un fond de o grosime egală.



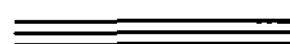
*MĂNĂSTIREA SUCEVIȚA*, Cinul;
*(pictură murală 1590—1620).*

Materialul pentru preparaţia fondului este ca şi cel pentru pânză; însă se poate întrebuinţa, cu folos, şi gips (analin) la lemn. Fiind un fond tare nu riscăm să avem crăpături ca la pânză. Mai avem posibilitatea, la gips, de a rade, sau de a tăia eventual cu cuţitul, ornamentele care servesc la efecte decorative. Un alt sistem întrebuinţat în trecut, era aplicarea unei pânze subţiri pe toată scândura. Pânza era înmuiată în clei şi întinsă pe scândură, dela mijloc spre margini. Cei vechi mai aveau şi obiceiul de a lipi fâşii de pânze înmuiate în clei, puse pe încheietura scândurilor şi pe urmă de a pune fondul din materialele descrise mai sus. Aceste fâşii de pânză se lipesc şi pe dosul planşelor, peste tot unde se împreunează scândurile. Cartonul, bine presat şi dat cu soluţia de clei, este bun de întrebuinţat cu condiţia ca preparaţia să fie făcută cu atenţie, aşa cum am arătat pentru scândură. Fondul să fie dat pe faţă şi pe dos, punându-se cartonul, aşezat orizontal, la uscare. Mai bine este a se bate cu ţinte cartonul proaspăt preparat, pe şasiu. Singura deosebire la prepararea cartonului pentru pictură e că punem peste tot cartonul (dos şi faţă) o soluţie de clei mai puternică decât proporţia dată pentru pânză sau lemn. Proporţia de clei bun este de 100 gr. la un litru apă. Şi hârtia bună, făcută din cârpe, se poate întrebuinţa pentru a face un bun material, pe care vom lucra plăcut (mai cu seamă studiile pregătitoare). Vom încleia aceste hârtii pe planşete de lemn, Este bine a se da pe hârtie cu o soluţie uşoară de caseină.

**Cum se prepară un fond care trebue aurit.** Se dă cu un clei subţire fierbinte pe toată suprafaţa scândurei şi se face un preparat din cretă cenuşie, care se moae în apă, obţinând o pastă foarte deasă. Se leagă cu un clei puternic. Preparatul se trece prin sită.

Luăm din preparatul, îngroşat pentru umplutură, la eventuale lipsuri din lemn (crăpături etc.). Fondul propriu zis se aplică cu o pensulă, atingând uşor (tupfuind) suprafaţa lemnului. Dacă e nevoie, repetăm această operaţie. Pe acest fond punem fondul de cretă albă sau creta bolognese, în mai multe straturi foarte subţiri. Se face acest fond cu cretă albă fină amestecată cu o soluţie de clei tare (adică, la un litru apă dizolvăm $^1/_2$ Kgr. clei). Acest preparat gros se trece prin sită. Fondul bine uscat se şlefueşte cu piatră poroasă. Trebue să obţinem un fond absolut neted. Peste acesta, punem un poliment galben, format din bolus galben, care a fost frecat cât mai fin în apă şi pe urmă amestecat cu apă cleioasă. Dacă punem poliment roşu, luăm albuş de ou şi-l batem ca spuma. Impreună cu bolus roşu, frecat foarte subţire şi subţiat cu apă, îl aplicăm de două ori. Acest poliment roşu trebuie să se usuce bine. Pe el vom pune o soluţie de alcohol şi apă (10 părţi apă şi una alcohol). Imediat aplicăm foiţa de aur. După aproximativ 3 ore, vom putea freca cu piatră de agata, sau dinte de lup, pentru a obţine o poleitură lucioasă. Părţile, care vor fi aurite, trebuesc tratate înainte de pictura propriu zisă. Această poleitură, cu aur adevărat, se face numai pentru interior. Pentru exterior, se face o poleitură cu mixion (ulei de in fiert) amestecând şi minium cu vernis de ulei de

in. Se pune de mai multe ori acest strat subţire şi, după uscare, se şlefuieşte bine. Pe acest fond se pune subţire mixion care este un lac foarte gros de ulei. Mixionul se lasă să se svânte cât trebuie, pentru ca să putem aplica, cu dibăcie, foiţele de aur.



CAPITOLUL III.

## INDICAŢIUNI PENTRU CONSOLIDAREA, RESTAURAREA ŞI RENOVAREA LUCRĂRILOR DE ARTĂ

Termenul de «conservare» este mai potrivit decât vorba «restaurare», fiindcă din restaurare se poate foarte uşor ajunge la o schimbare radicală a originalului, ceeace este tocmai contrarul de ce urmărim. Conştienţi de acest lucru, vom căuta a păstra pe cât posibil, aspectul vechii opere. Se va cerceta cauza stricăciunilor, pentru a se găsi un remediu. O cunoaştere adâncă a meşteşugului este necesară în executarea acestor lucrări, însă cu o renunţare din partea noastră de a ne exprima, după firea noastră. O mare răbdare şi multă abilitate ne vor da rezultatul dorit. Prima condiţie este păstrarea caracterului operei vechi. Una din dificultăţile mari, la restaurări, este aspectul armonios pe care l-a dobândit opera de artă, din cauza vechimei; acel aspect care face că tablourile vechi au atâta armonie produsă de timp. Această armonie este foarte expusă a fi distrusă şi prin aceasta pierdem tocmai o mare parte din interesul pe care-l are lucrarea în majoritatea cazurilor. Specialiştii

restauratori vor studia technica cu care acele lucrări vechi au fost executate și cunoscând și materia colorantă cu care lucrau cei vechi, vor putea face, cu multă băgare de seamă minimul necesar, cerut de restauratori. Inainte de toate, se va face o fotografie a operei, ca document necesar, pentru controlul lucrărilor. Se va nota tot ce trebue făcut. La tablourile lucrate pe pânză, se va cerceta cu atenție această pânză cum și eventualele stricăciuni produse de întinderea acesteia pe șasiu. Specialiștii întrebuințează lampa de quarț, razele Roentgen, etc. Noi trebue să ne mulțumim cu examinarea atentă a tabloului expus în plin soare. Vom vedea atunci multe lucruri interesante, căci prin semi-opacitatea culorilor de rășină și uleiu, se văd mai ușor retușele făcute de demult. Această chestiune este foarte dificilă de soluționat căci, în tablourile vechi de câteva sute de ani, multe schimbări s'au petrecut și multe mâini au atins-o mai târziu, schimbând uneori cu totul originalul. Eventuale găuri la panele de lemn sau defecte la pânză, se vor chitui. Semnele lăsate la tablourile de pânză, în partea din dos, de lemnul șasiurilor (care s'a înfipt în pânză din cauză că șasiul (rama de lemn) nu a fost tăiat pieziș), sunt foarte des de observat și greu de îndepărtat. Dacă e posibil, se va scoate pânza veche și se va întinde cu mare băgare de seamă pe un alt șasiu; peste dungile lăsate în pânza din dos, se va freca cu o cârpă udată și bine stoarsă, și apoi se va călca cu un fier puțin încălzit, punându-se dedesupt o cârpă. Colțurile șasiului trebuesc bătute cu mare băgare de seamă, deoarece pânzele sunt vechi și șubrede, și riscăm să le rupem. Dacă constatăm că pânza veche este



*MĂNĂSTIREA SUCEVIȚA*, Friza „filosofilor";

*(pictură murală, 1620).*

prea defectuoasă, atunci o aplicăm pe o pânză nouă. Operaţia aceasta se va face cu o uşurinţă, relativ, destul de mare. Pânza bună, nouă, întinsă pe masă, se va acoperi cu o pastă de blanc d'argent de uleiu şi tot aşa, cât trebue, se va acoperi şi dosul pânzei vechi. Culoarea aceasta de blanc d'argent se va colora, însă, amestecând puţin negru şi ocru închis, pentru ca să nu se distingă prea mult culoarea ce va eşi prin crăpături. Pânza nouă, trebue să fie cu cinci cm. jur împrejur, mai mare decât vechea pânză, fiindcă aşa o putem întinde mai uşor. Pânza veche, se va lipi cu mare grijă pe cea nouă, netezând cu o batistă toată suprafaţa. Intâi se va curăţa, însă, dosul de toate asperităţile, dela mijloc spre margini. Pânza se poate lipi în mai multe feluri, însă cel mai practic mod este tot întrebuinţarea pastei făcută din culoarea de alb de plumb frecată cu uleiu de in cu o densitate mai mare decât albul din tub. Ea se întăreşte ca piatra şi nu lasă semne. Alte metode mult întrebuinţate, sunt şi acelea care se servesc de colofoniu, de o cocă făcută cu făină de secară, etc. La tablourile vechi se observa de multe ori unele părţi, cari se cojesc. Ca precauţiune este de recomandat a se întrebuinţa balsamul de Copaiva subţiat cu terebentină. Vom acoperi cu un strat subţire de balsam de Copaiva suprafaţa tabloului, lipind (mai multe straturi, dacă este nevoe) cu hârtie velină. Dacă lipsesc părţi din pânză sau sunt găuri care trebuesc complectate, se va căuta o pânză cu o ţesătură asemănătoare şi se va tăia întocmai mărimea de complectat. Trebue să fim foarte atenţi la pasta pusă dedesubt, care eventual va eşi la suprafaţă sub presiunea ce ia naştere în opera-

ţiunea lipirei. Vom îndepărta cu mare grijă toată materia de prisos, păstrând toată curăţenia suprafeţei. Va fi foarte necesar să se umple locuri şi a se cimenta cu un chit făcut din clei, cretă şi puţin uleiu, în aşa fel cum am arătat în capitolul materialelor. Toată operaţia consolidării pânzei se va executa pe o masă. Se va netezi, cu o cârpă, pornind dela mijlocul tabloului spre margini. Pe urmă, vom întoarce pânza şi vom călca cu un fier, nu prea cald, tot dosul pânzei, netezind încet în toate direcţiile. Pe faţa pânzei vom fi nevoiţi a pune un strat de ceară de albine, dizolvată în uleiu de terpentin (1 x 4), pentru a se putea întrebuinţa fierul încălzit puţin, fiind şi el uns cu ceară. Vom apăsa puţin cu aceasta într'un loc, având grijă să se lipească pânzele suprapuse şi vom continua aşa cu mare răbdare. Se vor întâmpla multe dificultăţi în timpul operaţiei, însă fiecare, cu ingeniozitatea lui, va căuta să rezolve problema. Toată murdăria care rezultă din întrebuinţarea cearei, se va îndepărta uşor, cu puţină vată înmuiată în terpentină. La terminarea lucrărei de consolidare se vor îndepărta straturile de hârtie îmbibată cu puţină terpentină. Vom fi nevoiţi câte-odată a călca cu un fier cald toată suprafaţa, cu băgare de seamă ca acesta să nu fie prea cald. Se recomandă a da un strat de ceară albă de albine subţiată cu patru părţi terpentin pe toată suprafaţa. Tot aşa vom da cu această ceară şi pe fierul cu care călcăm. Trebue să băgăm de seamă a nu ţine fierul prea mult pe un loc, însă suficient pentru ca pânza nouă cu pânza veche să fie bine lipite şi netezite. Mare răbdare şi ingeniozitate se cere la aceste procedeuri, căci intervin multe dificultăţi. Găurile

mari în pânză trebuesc umplute şi tratate cu mare atenţie. Se vor lua bucăţile de pânză de mărimea găurilor cu margini resfirate, punându-le în apă clocotită şi bine uscate. Aceste petece se vor lipi cu materia oleoasă preparată pentru fonduri, cu alb de plumb (blanc d'argent). In urmă se vor călca uşor. Câte odată trebue să complectăm lipsurile, găuri mici, crăpături, etc. Pentru aceasta trebue să preparăm o pastă care să servească la chituit. Chitul trebue să conţină cât mai puţină apă, adică să nu piarză din volum. De aceea vom face un chit de clei şi cretă, alb de zinc şi uleiu de in fiert gros. La aceasta vom adăuga şi puţină culoare, pentru a nu avea un chit alb şi prea deschis. Din acest chit vom lua mici bucăţi, de mărimea unui bob de mazăre, sau mai puţin, şi le vom aşeza pe o scândurică ca să se mai svânte. Vom aplica aceste bile de chit, în locurile respective, cu degetele. După oarecare timp, o vom şterge cu o cârpă foarte moale, îmbibată şi bine stoarsă, aceste locuri chituite, pentru a îndepărta marginile eventuale, care cu greu se vor putea scoate mai târziu. Această materie, însă, are tendinţa să piardă din volum. De aceea trebue să avem mare răbdare şi să repetăm această operaţie de mai multe ori. Unii restauratori adaugă o soluţie de ceară în terpentin, călcând pe urmă cu un fier căldicel şi netezind.

La restaurarea operilor de artă ne preocupă, în primul rând, pe lângă consolidare, şi curăţirea suprafeţelor. Această curăţire este însă o chestiune care cere multă conştiinciozitate şi mai cu seamă multă pricepere. Cuvântul pricepere este foarte relativ, căci nu cred că se poate afirma

ceva precis în această privință. Nu există precizie și metode sigure de curățire, căci materialele întrebuințate sunt, în aproape toate cazurile, mai grele, vătămătoare și cauzează stricăciuni incalculabile la opere de artă superioară. Cel mai simplu și mai puțin periculos procedeu, pentru curățirea pereților cum și a tablourilor pe lemn sau pânză, etc. este întrebuințarea miezului de pâine. Se freacă cu o coajă de pâine suprafețele, îndepărtându-se toată murdăria (funingine) etc. Această curățire este desigur, de multe ori, incomplectă și trebue să căutăm ceva mai puternic, cum este apa cu săpun. Intrebuințarea apei și săpunului este un procedeu universal și peste tot în uz în galerii și la restauratori. Pentru a întări efectul de curățire, se adaugă la apă, săpun și puțin oțet eteric. Mai se întrebuințează pentru curățirea tablourilor pictate cu uleiu, cartoful crud tăiat în două, după utilizarea căruia se spală cu apă peretele ori pânza. Sucul cartofului dizolvă cu ușurință murdăriile. Toate aceste procedeuri nu trebuesc considerate ca excelente. Au neajunsurile lor. Așa, întrebuințarea apei ca mijloc de curățire, care pare a fi un lucru cu totul inofensiv nu e un lucru lipsit de pericol. In adevăr, suprafețele tablourilor pictate cu ulei, examinate cu o lupă, prezintă mii de crăpături și oferă întotdeauna posibilitatea apei să pătrundă până la fundul tabloului, dizolvând și materiile cleioase al preparației fondului. Tot așa și crăpăturile materiei colorante făcute cu uleiuri și rășine, care sunt cauzate de umezeală. De aceea să fim foarte prudenți cu întrebuințarea apei și, dacă nu putem face altfel, să curățăm treptat, cu o bucățică de cârpă înmuiată sau cu puțin bumbac.

Mai cu seamă trebue să fim foarte atenţi să nu udăm dosul tabloului şi să nu spălăm cumva pânza pe dos. Pe lângă aceste mijloace simple, mai întrebuinţează unii restauratori fără scrupul tot felul de materii dizolvante, acide puternice, care dizolvă repede toate murdăriile, însă distrug în acelaş timp, toată opera de artă până la fond. Aşa leşiile, apa tare, etc. Tablourile, făcute în gouache şi tempera, nu se pot curăţa decât cu o gumă.

Voi indica, acum, materiile dizolvante ce se întrebuinţează la curăţirea tablourilor: Balsamul de Copaiva, amestecat cu terpentină, bun dizolvant şi eventual mijloc de curăţire în proporţie de 1 Balsam şi 5 terpentin. Benzina disolvă mai tare. Alcoholul disolvă răşinile (Alcoholul metilic disolvă puternic răşinile). Acetona se poate amesteca cu apă, uleiu şi alcohol şi dizolvă reşinile şi uleiurile. Chloroformul disolvă foarte puternic reşinile şi uleiurile. Spirtul de salmiac ajută mult la dizolvare. Intrebuinţarea terpentinului cum şi al alcoholului, este indicată. Apa şi săpunul se poate întrebuinţa numai la curăţirea murdăriei superficiale. Fondul aurit (aur adevărat) se curăţă cu vată înmuiată într'o soluţie de spirt de Salmiac, terpentin, balsam de Copaiva şi alcohol. De multe ori, am observat că fondul de aur adevărat a fost acoperit cu aur de bronz. In acest caz, vom întrebuinţa cu băgare de seamă puţin chloroform.

Umezeala este duşmanul cel mai de temut al tuturor technicilor de pictură, şi toate materialele cu care lucrăm sunt influenţate de continua acţiune a apei în interiorul zidului cum şi pe suprafeţele pictate. Mai cu seamă pe suprafeţele tablou-

rilor vernisate, mici, şi mii de crăpături produc un aspect albicios şi turbure. Suprafaţa tablourilor pare acoperită cu un strat de praf. Cauza este reşina cu care a fost vernisat tabloul, căci din cauza umezelii verniul s'a crăpat şi a devenit opac. Opacitatea se explică ca şi la o bucată de geam transparent, care lovit sau pisat devine opac. Pictorul Pettenkofer, a găsit un sistem, minunat şi simplu, pentru a reînprospăta verniul fără a mai pune altul. Până la invenţia lui se tot vernisau din nou tablourile, şi aşa straturile de verniu înmulţite întunecau operile de artă. Procedeul lui Pettenkofer, este următorul: se face o ladă specială de lemn, de mărimea tabloului, şi se expune acolo tabloul la aburi de alcohol. Pentru aceasta se pune tabloul pe fundul lăzii şi pe capacul lăzii se fixează un postav îmbibat cu alcohol (spirt denaturat). Trebue băgat bine de seamă, ca nu cumva să atârne o bucăţică de postav sau să picure alcoholul pe tablou. După ce s'a pus capacul, se va acoperi lada cu covoare, etc. Aburile de alcohol dizolvă reşinile din vechiul verniu şi după un oarecare timp găsim tabloul proaspăt vernisat, fără să ne atingem de el. Aici însă trebue să observăm bine cât timp este necesar pentru a dizolva verniul, căci o prelungită expunere a tabloului la aburii alcoholului este vătămătoare. De aceea vom proceda astfel. Vom face o probă, înainte. Pe un fund de pahar, punem o bucată de postav, îmbibată cu alcohol, şi într'un colţ al tabloului aşezăm paharul răsturnat, controlând cât timp trebue, ca crăpăturile verniului din tablou să se dizolve, adică să dispară aspectul acela turbure albicios. Aşa vom putea fi siguri de durata timpului necesar pentru



*MĂNĂSTIREA SUCEVIȚA,* figuri din friza „filosofilor“;
*(pictură murală, 1620).*

a expune tot tabloul. Un alt mijloc, de regenerare a suprafeţii tablourilor, este întrebuinţarea balsamului de Copaiva cu terpentin rectificat, repetându-se cu mare răbdare până când dispar acele aspecte neplăcute.

In privinţa restaurării operilor de artă, monumentale, tablouri de chevalet şi icoane, există divirgenţe foarte mari între pictori, techniceni şi savanţi. Unii vor numai păstrarea părţii documentare, adică o consolidare, pe când alţii sunt pentru complectare. Găsesc că o soluţie logică este indicată. La operele de artă într'adevăr superioare, se înţelege dela sine că numai o consolidare şi minima curăţire sânt indicate. Greutatea consistă însă în norocul de a găsi pe acei ce se pricep în deajuns în chestiunile de artă, pentru a le judeca. Majoritatea colecţiilor şi muzeelor sunt victima nepricepuţilor. Foarte greu se găsesc artişti technicieni cari să fie şi savanţi, chimişti, etc. In bisericile cari servesc şi acum cultului, şi care au picturi interesante, fără însă a fi lucrări unice, sunt de părere a se face restaurări, consolidând unde trebue şi delimitând, printr'un contur, locurile mai mari cari trebuesc complectate. Aceste complectări trebue făcute tot în stilul vechei picturi, în technica temperei de caseină sau de ou. Conturul, pus împrejurul complectării, garantează că nu se face un pastiş pentru a înşela lumea. Această complectare o cred necesară, pentrucă ochii credincioşilor să nu fie neplăcut impresionaţi de spaţii mari în tonuri neutre, cum se obişnueşte a se face în restaurările obicinuite.

Pentru păstrarea operilor de artă, este necesar a se produce curente de aer, când e vorba

de picturi monumentale. Pentru tablourile pe pânză este bine a se pune în dosul ramei panele de lemn sau cartoane care să le ferească de umezeală.

Retuşe şi restaurări, la lucrări monumentale, în «*fresco*», nu se pot face în technica frescoului, în afară de cazul când înlocuim o bucată de perete pictat, punând tencuială proaspătă. Retuşele, la fresco, se fac în tempera de ou, sau caseină; şi mai bine cu o soluţie de ceară şi carbonat de amoniu, obţinângu-se tonalităţi care au mare asemănare cu «*fresco*». Se pune praful colorant cu lichidul, însă gros, şi se aplică cu vârful pensulului. Trebuie să spun, că numai în interior se retuşează cu această soluţie, pe când afară, la aer liber, se recomandă numai retuşe cu caseină.

Inainte de a proceda la restaurare, trebue să ştim bine despre ce este vorba, în ce technică a fost făcută lucrarea în chestiune. Cercetarea aceasta nu este lesnicioasă. Dacă este pictura în «*fresco*», sau «fresco secco», se constată uşor. Aplicăm cu o cârpă o soluţie de apă tare subţiată, pe perete; vedem producându-se o fierbere, prin care se dovedeşte că avem var în faţa noastră. Dacă este pictura cu clei, vedem că se disolvă în apă. Asupra temperii de ou, caseinii şi cearii, apa nu are nici o influenţă. La caseină, se poate constata că o bucăţică de material pus pe foc, produce un miros de corn ars. La materialele organice, cum este tempera, clei, sau clei din plante, sau derivate de smoală, se produce, prin ardere, cărbune. Dacă facem proba cu alcoolul, vom constata că acesta disolvă răşina, pe când el nu atacă cleiul,

caseina sau oul. La foc, varul rămâne perfect alb. Dacă credem că, sub varul peretelui, se găsesc picturi, vom bate cu un toporaş de lemn, învelit cu o pânză, pentru a obţine o deslipire a stratului de var. Putem să ne servim cu folos de o spahtulă, pentru a ridica cu băgare de seamă, straturile de tencuială. Mulţi întrebuinţează aplicarea unui strat, cu o puternică emulsiune de caseină, care, uscându-se face ca suprafaţa peretelui să se strângă şi să se producă crăpături.

Curăţirea picturilor vechi, afumate, se face mai bine cu materiale inofensive. Aşa se întrebuinţează coaja de pâine, cu care se scoate relativ uşor murdăria şi funiginea. Trebuie însă mai înainte văzut, dacă culoarea aderă suficient şi nu se scutură. Dacă nu se îndepărtează murdăria cu pâne. Facem o soluţie de oţet eteric, apă distilată şi soluţie de săpun, în părţi egale. La nevoe, subţiem cu trei-patru părţi apă. «Fresco-ul» nu va suferi de acest procedeu. Nu trebue făcută enorma greşală, care se obişnuia mai înainte, de a se folosi apa tare la curăţatul pereţilor. Tot aşa de barbar este a se freca cu hârtie de sticlă (glaspapier) peretele murdar.

Deteriorările sunt în general cauzate de umezeală, dacă nu de o technică greşit întrebuinţată. Se întâmplă la «*fresco*», care nu e legat bine, că pictura se prăfueşte, adică nu aderă destul de bine. Atunci trebuie consolidată suprafaţa, încercând a se pune apă de var, cu un vaporizator. Mai uşor se prăfuesc (pulverizează) picturile făcute cu clei de animal. Restaurarea acestor picturi, pe care le întâlnim la unele biserici din trecut, prezintă mari dificultăţi. In general, aceste picturi

lucrate cu clei, nu prezintă mare valoare artistică. Totuşi, din cauză că se întâmplă câte odată să găsim foarte interesante picturi şi, mai cu seamă, să găsim picturi care reprezintă documente de însemnătate, trebuie să ne silim a restaura sau mai bine zis a conserva aceste dovezi. Procedeul este greu, căci la cea mai mică atingere, picturile se şterg. Aici nu poate fi vorba de a curăţa, sau spăla peretele. Vom cerceta cu cea mai mare atenţie suprafaţa ce trebuie consolidată şi, pe urmă, acolo unde se prăfueşte culoarea, vom da cu un vaporizator, apă limpede de var, pentru a întări culoarea. Se poate întrebuinţa şi o soluţie foarte subţiată de caseină sau de amoniac-caseină, care se poate întări cu o soluţie de formalin de 4%. La toate aceste restaurări, trebuie să avem în vedere ca nu cumva să schimbăm caracterul lucrării de restaurat.

In rubrica aceasta a restaurărilor este şi chestiunea scoaterii frescurilor depe pereţi. Din antichitate avem dovezi despre procedeurile întrebuinţate la Pompeieni [1]: Se tăia tencuiala împrejurul «*fresco*-ului»; în locul golit se introducea o ramă de lemn, care lega tabloul; se lipeau pe faţă fâşii de hârtie cu clei de scrobeală; se punea un fel de grătar din sârmă prins pe rama de lemn. In dosul frescului se proceda la tăierea zidului cu un ferestrău şi, treptat, se puneau întărituri de fier, care trebuiau prinse. Terminându-se operaţia, se aşeza «*fresco*-ul» la locul indicat, şi se scoteau, cu băgare de seamă, hârtiile, înmuindu-le cu puţină apă.



CAPITOLUL IV.

# PROCEDEELE TECHNICE ALE ARTIŞTILOR DIN TRECUT

Suntem convinşi că nu toate operile din trecut sânt superioare şi este o greşală a ridica în slava cerului tot ce este vechiu, numai fiindcă ne-a venit din trecut. Ştim bine, că numai lucrările bune şi lucrate cu raţiune şi cu materiale solide au ajuns până la noi. In felul acesta s'a făcut o selecţiune de care noi cei de astăzi profităm. Au rămas multe scrieri manuscripte, etc., care ne vorbesc despre materialele şi meşteşugul picturei. Din toate aceste scrieri vom putea alege câteva pasagii, care într'adevăr au o mare valoare pentru noi.

Vom afla lucruri preţioase despre materiale şi technicele celor vechi, însă suntem stingheriţi de faptul, că nu putem bine pricepe unele expresii, care par a fi ţinute dinadins cu un sens obscur, cum era obiceiul, în trecut, a ţine secrete procedeele în exercitarea profesiunei de artist. Poate că în scrierile din trecutul îndepărtat, expresiile însemnau altceva, decât ce credem noi astăzi. Aşa în scrierile lui Vitruvius, Plinius, în Hermeneia, în Teophilos,

Cennino Cennini, fraţii Van Eyk. etc. [1]). Mai uşor de înţeles sunt scrierile despre technicile şcoalei veneţiene, flamande, a lui Rubens, Van Dyk, sau a şcoalei spaniole. S'au publicat multe cărţi, în timpurile noastre, despre aceste procedee, din trecut, la care s'au adăugat multe păreri personale, care nu sunt întotdeauna juste. Ştiinţa de astăzi ne-a deslușit multe lucruri, pe care nu le ştiam. Cercetări microscopice ne învaţă multe în privinţa materialelor întrebuinţate în trecut. Aşa că s'au obţinut rezultate însemnate pentru cunoaşterea technicei celor vechi.

In antichitate se întrebuinţa mult technica encausticei pentru pictura planşetelor, la icoane, etc. Numai la pictura pe pereţi, în tempera sau fresco, se punea un strat de ceară, deasupra, pentru izolarea părţilor pictate cu cinabru. La vechii greci şi romani, juca un mare rol întrebuinţarea encausticei: ceara se amesteca cu culorile, încălzindu-se materialul colorant pe cărbuni şi aplicându-l cald pe suport. Se întindea, la nevoie, cu spahtule încălzite, şi suprafaţa se netezea cu fierul fierbinte. Această technică are mare importanţă pentru pictori, căci ceara nu este supusă la îngălbenire şi nici la oxidare. Tot aşa nu este influenţată de umezeală, având şi avantaje optice.

Technica picturei cu ulei de astăzi nu este

1) In ceeace priveşte scrierile despre pictură ale celor vechi trebue să mărturisim că e foarte greu de a le traduce exact. Aşa e cu Vitruvius, Dioscorides, Plinius, etc. Traducerile nu puteaŭ să fie bine făcute de un pictor, fiindcă acesta nu e nici chimist, nici fizician, nici filolog. Tot aşa, nici de un chimist, fiindcă acesta nu e pictor şi nu e nici filolog. Numai o cunoaştere adâncă a meşteşugului ajutată de o cercetare ştiinţifică poate ajuta pe cineva să se apropie de înţelesul exact al acestor texte.

tot una cu cea din trecut. Este absurd a se vorbi de invenţia fraţilor Van Eyk ca descoperitori ai technicei de ulei. Pictura cu ulei a fost cunoscută din timpuri imemorabile. Aşa ştim că, în antichitate, din timpul lui Alexandru Machedon, s'a aşezat un portret enorm pictat în ulei, pe o piaţă publică. El reprezenta pe Filip, tatăl lui Alexandru. Vechii Italieni cunoşteau de mult pictura în ulei. Tot aşa călugărul Theophilos (german), vorbeşte despre uleiu şi culori cu ulei întrebuinţate de el. Mai târziu, Cennino, în cartea sa „Tratato della pittura", are capitole întregi despre întrebuinţarea uleiului. Technica uleiului, în trecut, era mai mult o pictură cu materiale de reşină şi ulei, deci nu aşa groasă, ca aceasta de astăzi. Intrebuinţarea ei era bazată pe felul de a lucra într'un anumit mod, acoperind picturile de tempera cu tonurile transparente, sau semi-opace ale culorilor de ulei, amestecate cu Mastic sau Damar. Felul de a picta în ulei de astăzi este cu totul altceva. Nu se mai ţine nici o socoteală de durabilitate şi mai cu seamă, nu se ţine seamă de justa întrebuinţare a materiei şi de frumuseţa rezultatului. Materialul, în această technică, determină aspectul lucrărilor, însă trebue ca acest material să fie logic întrebuinţat şi să nu se piardă avantagiile, pe care le poate da uleiul, amestecat eventual cu reşine. Substanţele colorante, amestecate cu ulei şi Mastic, Damar sau altă reşină, bine întrebuinţate, dau rezultate foarte frumoase. Aceste materii uleioase, transparente, sau semi-opace, întrebuinţate peste pictura de tempera, dau rezultate pline de farmec. Altfel, tratate ca în zilele noastre, adică suprapunând, fără nici o raţiune, tonuri opace peste culori transparente şi con-

tinuând aşa, şi îngroşind stratul pictat, se pierd tocmai avantagiile pe care le poate da materia colorantă. La Bizantini era obiceiul a picta icoanele cu prea mult ulei fiert. Prepararea fondului pe planşete cu prea mult ulei şi săpun a contribuit desigur la acel aspect negru şi neplăcut pe care-l vedem la majoritatea icoanelor. Multe icoane sunt înegrite din cauza fumului; însă multe au suferit cu timpul din cauza prostiei omeneşti, făcându-se mereu împrospătări, restaurări, sau schimbări. Technica Florentinilor, Sienezilor şi a Veneţienilor, era la început o tempera. Această tempera, după Cennini, se făcea din sucul fructelor proaspete, din smochine amestecate cu gălbenuş de ou şi apă. La icoane se lucra, de multe ori cu o emulsiune de ceară, amoniac şi clei („Ceracolla“). Pentru lucrări monumentale, întrebuinţau ‹*fresco*» în sens mai rudimentar, care se complecta cu „fresco secco“, sau cu caseină sau mai curând cu tempera de ou. Mai târziu, după Masaccio, vedem întronându-se technica «*fresco*-ului» adevărat, adică executarea şi terminarea lucrărei pe tencuială proaspătă. La vechii Italieni se făcea toată pictura în tempera de ou. Se picta îmbrăcămintea şi arhitectura înaintea părţilor cărnoase. Pe fondul albului pur, se punea culoarea cea mai puternică, cum ar fi lacul roşu, pentru a obţine maximum de luminozitate. Se făcea un desen foarte studiat, cu un ton verzui şi se colora cu „tera verde“: în lumină se punea alb pentru modelare. Tonul verzui se făcea din negru, ocru, galben şi puţin alb, cu denumire de „verdaccio“. Părţile carnaţiei se făceau, ca ton local, cu un fel de ocru roşu (Sinope) şi alb, culoare numită „Cinabrese“, care însă nu era cina-



*JAN VAN EYCK,* Margareta (soţia artistului);
*(tablou în ulei).*

bru. Suprapunerea tonurilor roşii pe tonurile verzui produce efecte armonioase. Vernisarea tablourilor se făcea cu ulei de in îngroşat la soare şi amestecat cu o răşină. Acest vernis se aplica cu palma, pentru a nu se vernisa decât cu minimum de materie.

In ţările nordice, în special la Flamanzi, constatăm că technica lor era mai mult o tempera slabă, însă, după Van Eyk, se întrebuinţa o technică în combinaţie cu culori de ulei şi reşină. La Germani, constatăm o întrebuinţare mai mare a uleiului, însă vedem cu ce grijă procedau, mai cu seamă din faptul că meşterii îşi făceau materialul lor cu o aplicaţiune, care a dat rezultatele pe care le admirăm în operele maeştrilor lor. Aşa la Albrecht Dürer, a căror technică o cunoaştem din scrisorile pe care le adresa prietenilor săi. El a fost în Italia unde a învăţat mult, totuşi a avut şi unele exprimări cu totul caracteristice şi personale. Technica de atunci cunoştea perfect de bine procedeul, de a se servi de trăsături foarte subţiri, făcute cu pensula cu păr moale şi lung, cu culoare de temperă de ou: deci cu un lichid apos, pe un substrat de culoare de ulei şi reşină, încă neuscat. In felul acesta se obţineau trăsături de o fineţă extraordinară, pe care nu le putem realiza într'o altă technică. Procedeul acesta se aplica cu mult folos la decorarea vestmintelor, la pictura brocatelor, la giuvaericale, mai cu seamă la detalii, în general, cum sunt contururile sau trăsăturile de păr. Dürer excela în această technică şi era mult preocupat de calitatea verniului, pe care-l aplica. Acest verniu (lac), nu era acel lac comun făcut din ulei de in îngroşat, sau fiert, ci dintr'un lac combinat

cu uleiurile eterice şi verniu din esenţe răşinoase. El numea acest verniu, lac alb. Dürer întrebuinţa uleiul de nuc şi este probabil că prepararea tabloului era făcută cu tempera de caseină sau tempera de ou. „Imprimitura“ o făcea cu ocru şi desena cu o culoare neagră, de acuarelă. Se servea de substratul în temperă în diferite culori, pentru a obţine un maximum de luminozitate, cu culoarea suprapusă. Şi la Holbein se constată întrebuinţarea emulsiunei de ou. De altfel, până la secolul al XVIII-lea şi chiar mai târziu, vedem că se lucra cu temperă în combinaţie cu materii oleioase şi răşinoase.

Cu timpul, chestiunile technice au pierdut din importanţă. Meşteşugul a început să fie desconsiderat în ochii pictorilor. Se spunea că arta înaltă nu are nimic comun cu meşteşugul, şi că pictorul este un suveran. Aceste opinii sânt împărtăşite, din nenorocire, de mulţi artişti şi astăzi. La Italieni vedem o exprimare în artă condiţionată de mediul în care trăiau. In desvoltarea triumfală a republicei Veneţiei, toate manifestările trebuiau să contribuie la înălţarea gloriei neamului şi de aceia se tindea la exprimarea artistică pe suprafeţe mari, pe suprafeţe nu numai murale, în fresco, ci şi pe tablouri lucrate pe pânză. Aci, la pânză, nu mai convenea întrebuinţarea technicei celor bătrâni, ci trebuia găsită o technică cu efecte mai materiale. Era obiceiul de a se face o preparaţie netedă cu temperă, pe care se punea, sau se freca o lazură cu o culoare de ulei şi reşină. Din cauza pânzei groase de cânepă, pe care Veneţienii, mai ales, o întrebuinţau la tablourile lor mari, era necesar să se facă o preparaţie-substrat cu o mate-

rie mai pastoasă. Un manuscript, din biblioteca Marciană ne spune lămurit, că se lua o parte, culoare de ulei des frecată, amestecată cu aceiaşi cantitate de culoare de tempera, care era făcută din materia colorantă, frecată foarte des cu apă şi amestecată cu cantitatea egală de gălbenuş de ou. Această culoare, aşa preparată, dădea aspecte mai materiale, mai puternice decât obişnuita culoare, mai cu seamă că se picta pe suprafeţe puţin netede, cum era ţesătura groasă a pânzeturilor de cânepă. In afară de aceste consideraţii, nu trebuie să uităm că în epocele acele, unde arta însemna pentru preocupările societăţii şi avea o importanţă care nu se dă astăzi acestor chestiuni, nu se lucra fără preocupări bazate pe o cunoaştere adâncă a meşteşugului. In general, artiştii de atunci, nu dădeau o importanţă deosebită schiţelor, ci totul tindea la executarea şi realizarea unei opere desăvârşite. — Această operă trebuia să fie produsul unei gândiri, cu o soluţionare a problemei puse, realizată din toate cunoştinţele technice ale artistului şi nu o redare a unei impresii momentane, ca la o schiţă.

Ei bine în technica picturei celor vechi, din părţile Flondrei, trebuie să admitem că technica lui Van Eyk nu este altceva, decât o technică combinată cu tempera şi uleiuri de in sau de nuc. Mai târziu se stabileşte o nouă technică, punându-se albul de plumb, în părţile luminoase, aşa cum se făcea pentru efectele plastice, nu ca o culoare de alb pur ci amestecat cu o culoare, care reda tonul local.. Deşi acest procedeu ni se pare astăzi foarte logic, el a făcut mare impresie printre contimporani, după cum vedem din scrierile celor vechi. Din cu-

lorile pe care le întrebuința Dürer, constatăm că el căuta cel mai bun material. Din scrisorile lui se vede ce importanță dădea el ultramarinului adevărat „Lapis-lazuliului". Examinându-se microscopic materialul, se vede că întrebuința câte odată și albastru de munte, pe care el credea un Lapis-lazului. Tonurile albastre se aplicau în vremea aceia cu emulsiune de tempera și nu în ulei. La Veneţieni vedem, ca o consecință a procedeurilor în technica de fresco, mai târziu la executarea marilor lucrări pe pânză, cum artiștii lor căutau a reda o unitate în spațiu, și nu se pierdeau în exprimarea detaliurilor. — Technica lor consista în a acoperi pânza țesută gros, cu o soluție de clei și, pe urmă, cu așa zisa „Imprimitura", care era o culoare de roșu, sau verde, preparată cu ulei de in și reșină aplicată pe toată întinderea pânzei. Pe această „Imprimitura", se lucra cu o tempera grasă de ou, punându-se culoarea deschisă, în mod destul de pastos, la părțile luminate; pe când, în umbră, se freca, cu puțină culoare, așa încât se obținea prin suprapunerea culoarei deschise pe fond mai închis un gris-albăstrui. Suprapunerea culoarei de tempera în diferite grosimi, la lumină, tonul mijlociu și umbra realizau o modelare generală, acoperindu-se așa toată pânza. Peste această materie de tempera se punea lazure mai mult sau mai puțin transparente, (puse mai mult cu palma mâinei), cu o culoare de ulei-reșină obținând în felul acesta, tonuri splendide care caracterizau școala Venețiană. Technica aceasta, însă, era un procedeu «de longue haleine», și nu se mulțumea în general cu o simplă lazură, ci se lucra mult la un tablou, alternând stratul de tempera cu lazura în ulei-reșină: nu se re-

peta, în locuri anumite, acoperirea suprafeţelor date cu o lazură, cu tempera de ou. De aceea ni se relatează că Tiziano, vorbind de procedeu, spunea că sunt necesare 30-40 „svelature“, adică lazururi făcute pe sub straturile deschise. Aceste lazururi produc efecte străvezii, care nu se pot obţine cu o altă technică. Suprapunerea materiei colorante, mai mult sau mai puţin transparente, cum este verdele, roşu, sau galbenul, pe suprafeţe deschise şi diferit colorate, produce efecte optice de o mare luminozitate. Aşa dacă punem o lazură de galben transparent, cum este Aureolinul, pe un fond de verde făcut din galben de Neapole, acoperit cu verde, vom obţine tonuri extraordinar de intensive. Dacă preparăm tonuri în tempera cu galben de Neapole, sau dacă preparăm substratul cu terra verde, şi punem o lazură de roşu de „garance“ pe ambele tonuri, vom observa cât de mult vibrează tonul obţinut pe substratul de galben, în comparaţie cu acel pus pe terra verde. Recomand experimentarea acestui procedeu, pentru a se convinge cineva de efectele ce se pot obţine, punând o lazură de roşu garance pe galben de Neapole şi aceiaşi lazură pe un ton de alb cu verde terra.

Toată pictura veneţiană se baza pe aceste observaţii. Pe lângă aceste tonuri vibrante, Tiziano vorbea mult de necesitatea de a murdări culoarea, ceeace însemna, «a amorţi» culoarea prea vibrantă, acolo unde trebuia, adică de a obţine acele semi-tonuri, care fac farmecul picturei lui Tiziano, iniţiatorul picturei moderne. Veneţienii puneau, la sfârşit de tot, o lazură verde albăstruie, cu care amorţeau tonurile prea crude. Se vede acest lucru caracteristic al şcoalei Veneţiene şi în pictura lui

Greco Theotocopuli, care a fost elevul lui Tiziano şi a adus această technică în Spania. Materialele întrebuinţate erau: Uleiul de nucă, verniul de Mastic, terpentina Veneţiană, uleiul de in, ouăle, laptele şi cleiurile de plante. Artiştii mari, Veronese, Velasguez, Goia şi ultimul gigant al şcoalei Veneţiene, Tiepolo, îşi făureau technice personale, deşi bazate pe procedeurile şcoalei lui Tiziano, procedeu care, în fond, era un fel de pictură «a la prima», după o lungă pregătire a substratului. Pictura lui Velasguez ne atrage mult şi technica lui ne este sau, mai bine zis, ar trebui să fie un bun exemplu pentru pictura modernă. — Procedeul lui constă în a lucra pe fonduri roşii, sau brune, în tonuri de tempera cenuşie, pe care aplica lazururi groase, cu culori pastoase, în pictura «a la prima».

Technica lui Rubens şi a şcoalei sale, Van Dyk, Téniers. etc. ne este cunoscută din manuscriptul Doctorului Mayerne, care era prietenul lor şi le adresa scrisori. Rubens picta pe fonduri deschise. Pentru lucrări mai mici, el recomanda să se lucreze pe planşe de lemn preparate cu fonduri albe de ipsos. Aceste fonduri albe le mânjea cu o culoare gris, luând cărbune pisat, alb de plumb şi puţin clei, sau emulsiune de ou. Această culoare cleioasă, această murdărie a planşei albe, se aplica foarte repede cu un burete sau cu o pensulă mare, în aşa fel ca dungile culoarei mai închise să rămână vizibile. Rubens întrebuinţa acest procedeu, pentru a nu fi stingherit în timpul lucrului, prin aspectul uniform al fondului alb ci se servea de mânjirea suprafeţei, a dungilor, exprimându-se cu mai mare libertate şi fantezie.

El obținea extraordinare efecte, prin suprapunerea tonurilor semi-transparente de alb și ocru alb roșu, tonuri verzui, puse pe tonuri deschise de gris. Tot farmecul technicei sale rezidă în procedeul său. Numai la urmă, către terminarea lucrărei, el întrebuința roșu mai puternic în carnație. Sunt multe divergente de menționat în privința acestui roșu. Unii spun că e vorba de cinabru (vermillon); alții afirmă că este terra roșie de Sinopia (un pământ din Asia Minoră, care nu se mai găsește astăzi), iar alții în sfârșit, că este un roșu puternic de terra de Sienna foarte mult arsă. — Despre technica lui Greco se spune că lucra în felul lui Tiziano, însă că se servea mult de tonurile în gris obținut prin lazururi de alb. Pe aceste tonuri, el aplica culori puternice și, după terminarea și uscarea picturei, el aplica un ton general de verde albăstrui, ca o lazură generală. De altfel, acest procedeu era caracteristic pentru Venețieni, cu deosebire, că această lature finală, la Greco, era mai închisă într'un ton albastru verzui negricios. Poate că tonurile acestea închise erau cauzate de întrebuințarea verdelui de aramă, care se înegrește cu timpul.

Atât Italienii cât și Flamanzii, în tablourile în ulei, acolo unde se găseau tonurile albastre, aveau obiceiul să coloreze acest albastru cu tempera de ou, pentru a păstra acestor tonuri toată luminozitatea. La Rubens, observăm că lucrá pastuos în părțile luminoase, pe când, în umbre, el cerea dela elevi să lucreze subțire și transparent. Recomanda să nu se pună alb la umbră. Lichidele, cu care lucra, erau mai subțiri decât acele a lui Van Dyk..

Aceste lichide formate din ulei de nucă, sau ulei de in, amestecat cu materii reşinoase de Mastic, sau Damar, erau aşa de rezistente, încât nu era nevoie de a mai vernisa tabloul, decât după oarecare trecere de timp. Procedeul era foarte nimerit, căci astăzi putem constata cât de proaspete au rămas tablourile făcute de mâna lu Rubens, şi câtă dreptate avea el lucrând aşa. Mulţi contiporani îl combăteau şi chiar elevii săi principali. Van Dyk şi Téniers nu prea se ţineau de stricta aplicare a technicei lui. Tablourile lor s'au întunecat însă mai mult. In rezumat putem defini procedeul de pictat a lui Rubens în felul următor. Pe un ton gris se pun tonuri calde de ocru, pe deasupra în planuri, culori mai reci şi iar tonuri de umbre calde. Se întăreşte aspectul cu aplicarea culoarei pastuoase, precizându-se unele detalii. O alternativă deci de tonuri reci şi calde, o technică de lucru «a la prima» pe o preparaţie bine chibzuită, şi nu o pictură «a la prima» în felul celei de astăzi.

Una din condiţiile principale în exercitarea picturei era întrebuinţarea pensulelor curate pentru fiecare culoare. Van Dyk recomanda întrebuinţarea uleiului de in, spunând ca şi Cennini, că este cel mai bun, Rubens şi Van Dyk recomandau să se picteze pe cât se poate «a la prima». Bine înţeles, în sensul mentalităţii de atunci, adică servindu-se de substratul preparat. Tablourile lui Van Dyk au un aspect mai întunecat decât acelea ale lui Rubens. Van Dyk a avut o mare înrâurire asupra multor pictori. Pictorii englezi au fost cu deosebire influenţaţi de technica lui. Aşa Gainsborough, Renolds, Lawrence etc. care au format

celebra şcoală Engleză. Technica lui Rembrandt a interesat în mod cu totul deosebit şi a fost cauza a multor discuţii. Se poate caracteriza, în mod superficial, technica lui, spunând că el caută a obţine o unitate în aspectele luminoase, armonizând partea luminoasă cu tonul local şi părţile umbroase, şi mai cu seamă depunând la locul ei valoarea fiecărei culori. El a excelat în realizarea unui clar-obscur, cum nimeni altul nu a mai obţinut. N'avem decât să admirăm nemaipomenita adâncime de transparenţă în tabloul lui Rembrandt, din colecţia casei Noastre Regale, „Estera în faţa lui Ahasver“. Ni se înfăţişează un aspect de aur topit în spaţiul umbros. Pentru a vorbi de technica lui ar fi nevoie de mult spaţiu, ceiace nu ar putea nici pe departe înlocui studierea tablourilor lui din colecţiile celebre.

Aceste indicaţii sumare, asupra technicii unor supraoameni, iau locul lor aci, fiindcă doream să înflăcărez râvna entuziaştilor pentru arta noastră. Voesc să arăt că operele minunate, pe care le admiră o lume, sânt lucrul mânilor omeneşti, şi sânt obţinute cu materiale şi mijloace ce ne stau şi nouă la îndămână.

Să nădăjduiască fiecare şi să aibă încredere în puterile lui. Puterile unui artist sunt mari şi nu se pot asemui cu ale nimănui altuia. Artistul crează vieaţă şi munca lui sporeşte înţelegerea şi bucuria, cele mai scumpe averi ale omenirii.



# TABLA DE MATERII

PREȚUL ~~600~~ LEI